LECTURA DE UN POEMA DE DELMIRA AGUSTINI

Por Trinidad Barrera López
Universidad de Sevilla

No podemos decir que la crítica ha sido pródiga con la obra de Delmira Agustini, aunque sí ha corrido bastante tinta sobre la vida de la poetisa uruguaya. Nacida a finales del siglo XIX (1886) en una ciudad que tenía mucho de provinciana, Montevideo, sus pasos no podían quedar desapercibidos y más aún si, como en su caso, fueron lo bastante llamativos como para despertar la curiosidad que, aderezada con la imaginación y la fantasía, han urdido una romántica leyenda sobre su vida. Pero no es nuestro propósito desentrañar las claves de ese misterioso nudo de contradicciones y paradojas que tejen su vida (1) y su arte, siempre en perenne dialéctica; sino ocuparnos del análisis semántico y estilístico de una de sus composiciones, campo éste prácticamente descuidado por los críticos.

Ahora bien, sería imposible abordar un texto concreto si no disponemos de la temática y de la cosmovisión, o dicho de otro modo, de la poética que rige el mundo de la poetisa, estudio que debe preceder siempre a la crítica textual. Contamos en este sentido con algunos análisis que con seriedad desentrañan las claves de su poesía, me refiero a los de Alberto Zum Felde y Manuel Alvar (2).

La obra de la poetisa uruguaya se mueve alrededor de pocos temas, tres o a lo sumo cuatro, que continuamente se entrelazan y enredan resultando difícil su delimitación: el sueño, el amor, la muerte, lo sobrenatural. Amante onírica, el sueño es quizás de todos esos temas señalados el que preside su creación. Lo que sucede en el mundo exterior poco preocupa a Agustini, como contraste se vuelca en su mundo interior. Mundo interior muy rico, mundo de ensueño teñido de tristeza, melancolía, pesimismo en la mayoría de las ocasiones, pero también encontramos pasión e ímpetu por doquier. Existencia exterior la de nuestra poetisa en duro combate con su interior, un caso más para la historia literaria del mito del Dr. Jekyll y Mrs. Hyde.

Con lo dicho hasta el momento podríamos señalar ya algunas notas que caracterizan su poética: poesía amorosa, soñada, intimista, que se expresa en un lenguaje tan valiente y directo en lo pasional que ha ruborizado a más de un crítico literario (3). Esta temática propia se encuadra, como es lógico, dentro de la estética del momento, el modernismo, y dentro de unos caracteres que, aunque señalados por Alvar (4), resumiremos aquí brevemente: afán aristocratizante en la huida del mundo exterior, feo y vulgar, hacia mundos distintos, exotismo espacial y temporal, al que me atrevería añadir una nueva modalidad, exotismo "mental".

Pero si el objetivo que nos ha traido aquí era analizar un poema de Delmira Agustini, dejemos la teoría ya que en su análisis tendremos ocasión de comprobar muchos de los asertos iniciales.

Pertenece esta composición al tercer libro de la autora, *Los Cálices vacios* (5), su fruto más maduro y más personal también. Anteriormente había publicado *El Libro blanco* (1907) y *Cantos de la mañana* (1910). A C. V. le seguiría póstumamente *El rosario de Eros* (1924).

El poema en cuestión se titula "Fiera de amor", sobra por tanto decir de lo que trata. He aquí el texto:

Fiera de amor, yo sufro hambre de corazones
de palomos, de buitres, de corzos o leones,
no hay manjar que más tiente, no hay mas grato sabor;
había ya estragado mis garras y mi instinto,
5 cuando erguida en la casi ultratierra de un plinto
me deslumbró una estatua de antiguo emperador.

Y crecí de entusiasmo; por el tronco de piedra
ascendió mi deseo como fulmínea hiedra
hasta el pecho, nutrido en nieve al parecer;
10 y clamé al imposible corazón... La escultura
su gloria custodiaba serenísima y pura,
con la frente en Mañana y la planta en Ayer.

Perenne mi deseo, en el tronco de piedra
ha quedado prendido como sangrienta hiedra;
15 y desde entonces muerdo soñando un corazón
de estatua, presa suma para mi garra bella;
ñó es mi carne ni mármol: una pasta de estrella
sin sangre, sin calor y sin palpitación...

¡Con la esencia de una sobrehumana pasión!

C.V., pág. 223

La elección de este poema se debe a que lo considero uno de los más reveladores de las preocupaciones y vivencias inmediatas –es una desgarrada autoconfesión– que la poetisa llevaba dentro de sí y a las que volvía siempre una y otra vez con cierto sentido expurgatorio.

Poema de amor que encaja perfectamente dentro de la temática del libro a que pertenece, el cual comienza con la ofrenda a Eros. Tras la lectura de sus líneas entresacamos fácilmente el conflicto que plantea la poetisa: el yo frente a la aspiración de lo que podemos llamar amor o "sueño" de amor. Este eje central vertebra el poema y aparece ya desde el primer verso en dos frases paralelas, separadas por una coma:

(yo) fiera de amor

yo sufro hambre de corazones

El deseo está claramente enunciado. El *fiera* del primer verso tomado en su valor semántico de "animal indómito" determina, jugando con el símbolo, el que esos corazones sean de animales: *Palomos, buitres, corzos, leones* (v. 2). Curiosamente dos parejas en contraste por su bondad/fiereza, devorados

los primeros por los segundos respectivamente. No es la primera vez que la vate uruguaya utiliza simbólicamente algunos de estos animales para designar al amante esperado:

> Para sus buitres en mi carne entrego
> todo un enjambre de palomas rosas!
> C.V. "Otra estirpe", pág. 217.

Esta simbología amorosa basada en los animales se puede tomar como un indicio de la fuerza y del ímpetu no sometido a control racional de su amor. Amor-deseo, que nos marca el sendero de lo erótico.

Si *fiera* (v.1) justificaba la enunciación de esos animales, el *hambre* (v.1) por su valor semántico determina también el *manjar* o el *sabor* (v.3). Un signo de puntuación (;) establece dos momentos en el sexteto: el ya analizado, que podemos rotular como manifestación de su deseo, vehemente e irresistible, en base a las siguientes palabras: fiera y hambrienta (v.1), manjar tentador y grato sabor (v.3). Además, formalmente, los versos 2 y 3 presentan un corte en el centro que divide al verso en dos hemistiquios de 7 + 7 en claro paralelismo de 2 + 2:

> 2 de + sut., de + sust, // de + sust, o (de) + sust.
> 3 neg. + v. haber + sust. + adv. + or. de relativo //
> neg. + v. haber + adv. + adj. + sust.

(La oración de relativo es equivalente al adjetivo: "No hay manjar que más tiente" es equivalente desde el punto de vista semántico a "no hay manjar más tentador").

El segundo momento de la estrofa significa el encuentro con su "dios". Hablo de "dios" porque los sueños de la poetisa vuelan constantemente sobre el pais de los dioses. Encuentro-flechazo que tiene lugar en el último verso. Pero antes asistimos a la insistencia del deseo como aspiración aún no encarnada, desgarradora búsqueda de alguien que no hace aparición hasta el verso 6. Continúa la simbología animal, ahora, según las costumbres animales, es el momento justo que antecede el devorar una presa a otra. Todo animal que siente hambre tiene que cazar y para ello tiene que preparar sus armas, de ahí que dentro de la misma terminología nos encontremos con la siguiente frase:

> había ya estragado mis garras y mi instinto

cual animal que se dispone a lanzarse sobre su presa, cuando:

> 5 erguida en la casi ultratierra de un plinto
> 6 me deslumbró una estatua de antiguo emperador

Sus sueños no pueden ser de naturaleza humana, porque ya sabemos que no es ese su tipo de amor, su meta está más arriba. El amor soñado se encarna, por lo general, en un ser superior, aquí en un emperador —los antiguos emperadores eran generalmente dioses—. Lugar común que encontramos en otra de sus composiciones:

Nubes humanas, rayos sobrehumanos,
Todo tu *YO* de *emperador* innato
C.V. "Con tu retrato", pág. 215.

Pero además vemos otro símbolo muy representativo de la poesía de Delmira Agustini. Ese bien soñado y buscado con ímpetu y vehemencia es *estatua*, la encarnación por excelencia de su aspiración y de su dolor más íntimo. La estatua es uno de los símbolos mas manejados por la poetisa y que atraviesa toda su producción. Le dedica una composición entera –homónima además– en *El libro blanco* (pág. 78). Es su musa gris quien tiene:

Mirada invencible de esfinge y de estatua
L.B. "La musa gris", pág. 90

Reconocido como amante ideal en "El surtidor de oro" repite dos veces:

el amante ideal, el esculpido
C.V., pág. 221

Y en su ya famosa "Plegaria" por tercera vez invoca a Eros piedad para ellas:

–Eros: acaso no sentiste nunca
Piedad de las estatuas?
C.V. pág. 233-235.

Esta última cita establece un nuevo valor simbólico a la estatua –después veremos cómo se confundirán en el mismo–. Si los ejemplos anteriormente citados servían para significar el amado soñado, en otras ocasiones –como en "Plegaria"– el mármol de una estatua es la representación de sí misma. En este sentido podemos citar:

¡Y del mármol hostil de mi escultura
brotó un sereno manantial de llanto!...
C.M. "A una cruz", pág. 167

Yo, la estatua de mármol con cabeza de fuego,
apagando mis sienes en frio y blanco ruego...
R.E., "Cuentas de mármol", pág. 179 (6)

Ahora bien, si el amante ideal soñado por ella no es sino un producto de su imaginación, sin base humana concreta, un desdoblamiento de su yo que sale de ella y revierte a ella, ¿es extraño acaso que la misma materia represente a ambos?

Volvamos al texto y presenciemos el contraste entre el ardor exteriorizado por la amante y la frialdad del amado-sueño (estatua de piedra o mármol). El primer encuentro se realiza como es habitual en su poesía, a través de la luz: *me deslumbró*. El amado se manifiesta, como en los místicos, por la emanación de su luz. Su aspiración infinita y eterna no se puede satisfacer con las cosas relativas o transitorias (lo terrenal) y por eso necesita que sea de material duradero, permanente e inmutable, de ahí la *estatua*. Fijémosnos en la referencia espacial de la estatua, *en la casi ultratierra de un plinto* (v.5), neologismo –ultratierra– que designa lo que está más allá de la tierra, con

ciertas connotaciones de desconocido y misterioso. En este sentido compartimos el comentario de H. E. Pedemonte cuando dice: "La frustración del amor humano, amor-amante, se transforma por necesidad simbólica y por fijación de la imagen y de la sensibilidad en una *estatua* perdurable a la que "soñando se le muerte el corazón" (7). Estatua, tronco de piedra, escultura, tres formas sinónimas para designar su aspiración.

El segundo sexteto (8) representa un avance respecto al anterior. En esta ascensión hacia el amante ideal, en la escala "mística" de Delmira Agustini tenemos un segundo momento tras el deslumbramiento primero: "Y crecí de entusiasmo" (v.7). Aumentado el entusiasmo la amada se metamorfosea en planta trepadora, *hiedra*, pero la respuesta es negativa, y de nuevo el contraste desolador ante la impasibilidad y lo frío de la piedra:

9.....pecho, nutrido en nieve al parecer
10 y clamé al imposible corazón...

El patético *clamar* parece inútil. No hay asomo de vida (vibración) en la piedra. La respuesta-actitud de la estatua es reveladora:

11 su gloria custodiaba serenísima y pura

Serenidad en grado superlativo (9) para marcar aún más el contraste, frente a la vehemencia de su clamor.

La reacción que acabamos de examinar viene garantizada además por el juego de los tiempos verbales en el texto. Para el punto de partida del conflicto, es decir, la presentación, utiliza el presente: *sufro, hay*. El cambio en la situación inicial viene marcada por una nueva forma temporal, un pasado: *me deslumbró*, y a continuación se agolpan tres pasados puntuales: *crecí, ascendió, clamó,* que aceleran el proceso e intensifican el efecto de ciertos momentos culminantes. Frente a ellos esa *estatua* que *custodiaba* (imperfecto) su gloria parece querer prolongar la acción con cierto deleite. El momento de la retirada –tercer paso del proceso– vendrá expresado en otra forma temporal distinta: *ha quedado*, pasado que prolonga su acción hacia un futuro (apuntual).

Reintegrados de nuevo al análisis temático cabría preguntarnos ¿por qué nuestra poetisa no puede alcanzar el ideal? La respuesta la da ella misma: porque no arraiga en el Hoy, porque tiene *la frente en Mañana y la planta en Ayer* (v.12). ¿No será esta frase el reconocimiento por parte de su autora de que lo buscado es una utopía? Creo a propósito reflejar aquí una frase que Pedro Salinas aplicara a la poesía de Rubén Darío y que podría servir en este caso: "Todas las utopías, es decir, los proyectos de vida mejor que el hombre se inventa, huyen de situarse en lugar alguno" (10). El presente le está vedado porque no hay arraigo en el ahora. Esperanza de futuro que tiene su raiz en el pasado, pero que no se concretiza en el Hoy.

La tercera estrofa nos remite a la realidad, pero antes la poetisa ha querido confirmar una vez más su sometimiento, amor-esclavitud, al amante soñado: *Perenne* mi deseo, ha quedado *prendido*. Y de nuevo la misma imagen de la hiedra, si en aquel caso era fulmínea, ahora, teñida por su dolor, será sangrienta. Estamos en el campo de las sensaciones, piedra angular del mo-

dernismo, sensación de naturaleza visual.

Volvemos a la realidad circundante con un *desde entonces* que marca el carácter final del proceso gracias al empleo de *desde*, puntual en su punto de partida, pero abierto, apuntual, en su proyección hacia el futuro. ¿Cual es su obsesión *desde entonces*? La salida refleja perfectamente su forma de sentir. Con una, a mi entender, maravillosa inversión, la poetisa uruguaya nos explica:

15 muerdo soñando un corazón
16 de estatua
(soñando muerdo – sueño que muerdo)

Paradoja admirable, unión de contrarios es ese *corazón de estatua* donde se aunan lo animado y la falta de animación, en ese deseo por parte de la poetisa de dar vida a la piedra. La angustia como estado de ánimo es la sensación que se desprende de sus palabras. Tras la confesión amorosa, en retirada, se repliega no sin antes calificar su deseo como *presa suma para mi garra bella* (v.16), lenguaje con el mismo sentido simbólico del comienzo de nuestro comentario. Los términos *presa* y *garra* completan aquella atmósfera que llamamos "animal".

Y llegamos así a los últimos versos, en los que quizás caben interpretaciones diferentes, aunque no irreconciliables. Ese "corazón de estatua" no es ni carne (animado) ni mármol (inanimado), juego de opuestos que se resuelven en esa *pasta de estrellas* (v.17). Veamos qué ha querido decir con esto. Para empezar, la alusión a las estrellas o más generalmente a los astros la encontramos también en otras de sus poesías. Así el amante soñado es en "Con tu retrato":

rayos sobrehumanos
.....
Y renaces en mi melancolía
formado de astros fríos y lejanos!
C.V., pág. 215

Muy revelador en este sentido es el poema "Ceguera", perteneciente a *Los cálices vacios:*

Me abismo en una rara ceguera luminosa
Un astro, casi un alma, me ha velado la vida
¿Se ha prendido en mí como brillante mariposa
O en su disco de luz he quedado prendida?

No sé...
Rara ceguera que me borras del mundo,
Estrella, casi alma, con que asciendo o me hundo:
¡Dame tu luz y vélame eternamente el mundo!
pág. 224

Asociar la luz astral al amor no es extraño, como vemos, en la poesía de Delmira Agustini. La explicación podría ser muy sencilla, Venus, la diosa del amor, suele ser representada por una estrella. Y sin ir más lejos con este valor la encontramos algunas veces en la poesía de Rubén Darío, poeta al que ad-

mira según sus propias palabras. Además, la estrella, con su poder de arrojar luz, es un término que se correspondería con el *deslumbro* (v.6); y por su colocación en el espacio, arriba, en el cielo, la poetisa distancia y pone a salvo a su amor de lo terrenal, amor-deseo *sin sangre, sin calor y sin palpitación* (v.18), es decir, sin vida, como forma pura del tiempo que es la estatua. No admite aquí la posibilidad de vida bajo el mármol, como vimos que hacía en otras composiciones.

Por último adorna su bien buscado con otro calificativo "Sobrehumano". Recuérdese aquellos *rayos sobrehumanos* de "Con tu retrato" (pág. 215) o

> El amante ideal, el esculpido
> en prodigios de almas y de cuerpos,
> arraigando las uñas extrahumanas
> en mi carne...
>
> C.V. "El surtidor de oro", pág. 221

Esta exclamación final, epifonema diríamos, tiene a mi modo de ver dos valores: uno, de desaliento postrero, reconocimiento implícito de que no alcanzará nunca, en la vida, a ese amante ideal que espera con ansia, ya que su pasión es *sobrehumana*; o bien, en apoyo de ciertos críticos que han aventurado influencias nietzscheanas en nuestra poetisa, podríamos ver una alusión o predilección por el superhombre, en cuanto que signifique el establecimiento de una meta ideal que el hombre, en este caso la mujer, debe alcanzar: hombre si es que puede rotularse así, divinizado.

La exclamación como figura patética sirve perfectamente de medio de comunicación al grito emocionado, de desahogo a los sentimientos que la oprimen y cómo no, también, a la angustia de lo que se intuye imposible, que se quiebra como un sollozo en cuatro grupos de entonación, sincopados, que ponen punto final al poema.

Estamos llegando al término del recorrido que nos propusimos como objetivo, a estas alturas me gustaría subrayar como colofón algunas claves de su sentimiento amoroso. Creemos que en la poetisa uruguaya su erotismo tiene aquí un sentido muy concreto, *agónico*. El amor se ha convertido en razón de ser de su propia vida, y en este aspecto su sentimiento es muy similar al de cierta parcela de la poesía de Rubén Darío. Salinas explica con estas palabras la faceta del erotismo en Darío: "Al erotismo agónico, a este que se revuelve lidiador en los senos del alma humana, no le quedan más que los frutos ácidos: dubitaciones, combate interior, aflicción, desgarramientos. Lo erótico rompe esos moldes frusleros de amanerada gracia, anacreóntica o dieciochesca, y entre los tiestos de esas figurillas de terracota, de esas porcelanas de la manufactura de Sèvres, erige ante nuestros ojos una nueva hechura, titánica y atormentada, de sorprendente grandeza. Es lo *erótico trágico* (11)". Erotismo agónico-trágico que irá expresado bajo una atmósfera de ensoñación, producto de la experiencia mental de la protagonista, como ya ha quedado puesto de relieve. Unido a estos ingredientes, lo sobrenatural, como cualidad señera de su pasión. Lo dicho hasta el momento revela un mundo interior sumamente complejo y desalentador puesto que no hay solución a su conflicto. Pero la originalidad de Delmira Agustini creemos que hay que ir a buscarla más bien al lenguaje que emplea, directo y desnudo, aunque a

veces juegue con los símbolos, pues no debemos olvidar que estamos ante una poetisa de filiación modernista (12).

NOTAS

(1) Para este asunto remitimos al libro de Clara SILVA, *Pasión y gloria de Delmira Agustini*, Bs. As., Losada, 1972; que extensamente trata los acontecimientos biográficos de la poetisa.

(2) Manuel ALVAR, *La poesía de Delmira Agustini*, Sevilla, E. E.H.A., 1958 y Alberto ZUM FELDE, "Prólogo" a las *Poesías completas* de Delmira Agustini, Bs. As., Losada, 1944.

(3) Delmira Agustini se atrevió a expresar en sus versos lo que hasta ese momento sólo estaba reservado a los hombres. Aunque en ámbitos distintos, recoge la semilla sembrada por la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz en cuanto que son seres "extemporáneos" en relación con los siglos que respectivamente les tocaron vivir.

(4) *Ob. cit.*, nota 2.

(5) La edición del poema que manejamos corresponde a *Poesías completas* de Delmira Agustini, edic. de M. Alvar, Textos Hispánicos Modernos, Madrid, Labor, 1971. En adelante emplearemos las abreviaturas siguientes: L.B. (El libro blanco), C.M. (Cantos de la mañana), C.V. (Los cálices vacios) y R.E. (El rosario de Eros). Aquellos poemas de libros no incluidos en esta edición, *El Rosario de Eros* y *Los Astros del abismo*, los citaremos por la edic. preparada por Zum Felde para la edit. Losada, citada en nota 2.

(6) Cito por la edición de Zum Felde puesto que este libro no está incluido en la edición de Alvar.

(7) H.E. Pedemonte: "Delmira Agustini" en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 137, pág. 181.

(8) Métricamente nos encontramos ante tres sextetos simétricos en su forma isométrica AAE BBE, en el que E es agudo. La utilización del verso alejandrino en lugar del tradicional endecasílabo es muy frecuente en el Modernismo.

(9) Muy frecuente el uso del superlativo en su poesía.

(10) Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 72.

(11) *Ob. cit.*, pág. 212.

(12) Rechazamos, por tanto, la consideración de postmodernista, como algunos críticos la llaman basándose en el criterio de A. Torres-Rioseco en *La gran literatura iberoamericana*, Bs. As., 1951.