



REVISTA ÚRSULA

Delmira Agustini: una poesía del cuerpo

Delmira Agustini: A Poetry of the Body

Gustavo Lespada

(Instituto de Literatura Hispanoamericana / Universidad de Buenos Aires)

glespada@gmail.com

RESUMEN: El erotismo arrollador de la lírica delmiriana irrumpe en la escena rioplatense al despuntar el siglo XX, desafiando los “buenos modales” y los “roles femeninos” establecidos por el orden patriarcal. Disruptiva, ecléctica y apasionada, su poesía se caracteriza por un rechazo de los estereotipos, la sujeción métrica y los modelos del esteticismo ornamental. Como lúcidamente lo percibió Idea Vilariño, Delmira quiere llegar al alma por el cuerpo, por eso busca expresar la vivencia, la emoción, los sentimientos, y en esa búsqueda hace estallar las formas y el lenguaje heredados. La audacia sensual de Delmira, precozmente truncada por su asesinato, encontrará inmediata continuidad en Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni, entre otras poetas mujeres.

PALABRAS CLAVE: poesía, erotismo, mujeres, ritmo, sensual.

ABSTRACT: The overwhelming eroticism of Delmirian lyric burst onto the River Plate scene at the dawn of the 20th century, challenging the “good manners” and “feminine roles” established by the patriarchal order. Disruptive, eclectic and passionate, his poetry is characterized by a rejection of stereotypes, metrical constraints and the models of ornamental aestheticism. As Idea Vilariño lucidly perceived, Delmira wants to reach the soul through the body, that's why she seeks to express experience, emotion, feelings, and in that search she explodes inherited forms and language. Delmira's sensual audacity, prematurely cut short by her murder, will find immediate continuity in Juana de Ibarbourou and Alfonsina Storni, among other female poets.

KEYWORDS: poetry, eroticism, women, rhythm, sensual.



«El lenguaje se deteriora cuando
está desvinculado del cuerpo».
Susan Sontag

Introducción

Hay momentos en la historia de la literatura en que surgen figuras, movimientos, obras inesperadas a contrapelo de la época, al punto que parecieran romper con la idea misma de continuidad: el canon se fisura, se resquebraja. Las normativas genéricas comienzan a percibirse obsoletas ante lo nuevo que las socava en sus fundamentos, a veces alterando hasta la misma noción de literatura o literariedad, en el decir de Jakobson. De este orden disruptivo es la apropiación de una lírica del cuerpo, erótica y sexualmente emancipatoria, de un conjunto de mujeres rioplatenses al despuntar el siglo XX: Delmira Agustini (1886-1914), Juana de Ibarbourou (1892-1979) y Alfonsina Storni (1892-1938). Por sus cualidades pertenecen a la etapa conocida como Posmodernismo, la cual se presenta como una zona de transición entre la estética del 1900 y las Vanguardias históricas, como acertadamente deslinda y caracteriza Hervé Le Corre. 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 113-130)¹.

Pese a lo avanzado del cosmopolitismo en ambas márgenes del Plata, la profesionalización del escritor estaba lejos de alcanzarse a comienzos de siglo. De todas formas, el carácter díscolo de los artistas se manifestó con diferentes matices en las máscaras de la bohemia y el dandismo, incluso la trasgresión alcanzó extremos de aislamiento, adicción, enfermedad y locura. Pero esa originalidad —marca distintiva de vivir, para Roberto de las Carreras, Julio Herrera y Reissig u Horacio Quiroga, que oponía su expansión libertaria a la mediocridad burguesa de la aldea, estaba fuera del alcance de las mujeres. Los hombres tenían la posibilidad de la disidencia, la excentricidad y los

¹ Otros poetas, cuya producción total o parcial pertenece a esta etapa (Le Corre 7-16), son: Enrique González Martínez (México), José María Eguren (Perú), Baldomero Fernández Moreno (Argentina), Luis Palés Matos (Puerto Rico), José Antonio Ramos Sucre (Venezuela), María Eugenia Vaz Ferreira (Uruguay), Gabriela Mistral (Chile) y Ramón López Velarde (México).



excesos del placer, las mujeres no, ni siquiera les estaba permitido concurrir a cenáculos o reuniones nocturnas. A pesar de su revolución erótica –señala Carina Blixen–, el dandi reprodujo, con raras excepciones, la ideología de 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).

Esta restricción sexual también se daba en el plano simbólico. Michel Foucault ha demostrado que, lejos de silenciarse u ocultarse la sexualidad, en el occidente contemporáneo –con el advenimiento de la burguesía– se construye un importante aparato epistemológico destinado a poner en discurso de verdad-falsedad al sexo, al punto de llegar a afirmar que, paralelamente a su hegemonía, “la sexualidad es originaria e históricamente burguesa”. Por supuesto que este “dispositivo sexual” no actúa de manera simétrica en todos lados, sino que en sus desplazamientos sucesivos y sus transposiciones inducen efectos de clase de carácter específico, aclara Foucault (154-155). Pero la sexualidad no solo operó con diferencias de clase, sino también de género: desde sus inicios ese discurso no tuvo el mismo alcance para hombres y mujeres.

Volviendo a nuestras poetisas, 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 de la mujer a expresar sus deseos y sentimientos más íntimos equiparándose con el hombre, en medio de sociedades signadas por una 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 poesía de Juana y de Alfonsina: la llama, votiva y amazónica, había pasado de las manos truncadas por un feminicidio a las frescas manos de dos jóvenes –nacidas el mismo año– apenas separadas por un río.

Respecto del erotismo recordemos la trascendencia desestabilizadora que le atribuye Georges Bataille al describir la conmoción y la pérdida del límite que conlleva, porque “lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas” (Bataille 18 y 102). Por su parte, Deleuze y Guattari destacan el carácter revolucionario del deseo en sí mismo; expresamente sostienen que “ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas” (Deleuze y Guattari 121-125). Si esto es cierto, cuánto más no lo será tratándose de un registro que irrumpe venciendo su



doble mordaza, por erótico y por femenino. Comenzaremos su estudio en Uruguay con Delmira Agustini, a partir de la publicación de *Los cálices vacíos* (1913), algunos de cuyos poemas veremos a continuación.

El surco que abre Delmira

La primera edición de *Los cálices vacíos* incluye una selección —con algunas variantes— de su obra anterior, *El libro blanco* (1907) y *Cantos de la mañana* (1910)². El carácter de balance retrospectivo —a pesar de tener solo veintiséis años— le confiere al volumen un aura de trágica premonición. Ambivalente e irregular, aunque participe de 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”, donde esboza una poética que reniega de la rima, ese “tirano empurpurado” que esclaviza y entorpece “la marcha de la idea” (245). El verso, como el pensamiento, propone, “ha de ser libre de escalar las cumbres”, la regularidad métrica y sonora es vista como una sujeción inaceptable: “¿Acaso importa que adorne el ala lo que oprime el vuelo?” (245). De igual tenor será su crítica en “La estatua” (248) sobre la fría belleza parnasiana, sin vida: “¡Dios!... ¡Moved ese cuerpo, dadle un alma!”. Poco después, en “Lo inefable” (342) manifiesta la desesperación por llevar dentro una “trágica simiente” que no alcanza a expresarse en forma satisfactoria, que “no alcanza a dar flor”. Aunque Delmira considere a Rubén Darío su maestro, utilice recursos decadentistas y no caiga en la ruptura extrema de la vanguardia, tampoco permanece dentro del canon modernista. 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 apasionada a esa pulsión vital. Sea en lenguaje directo o a través de diferentes tropos y recursos figurados, la presencia del cuerpo, del deseo sexual, del ansia y la pasión es avasalladora. Ya en “El vampiro” (334), de su libro anterior, la sujeto poético manifiesta

² Delmira Agustini, *Poesías completas* (Edición crítica de Alejandro Cáceres), Montevideo, Ediciones de la Plaza, 2017 (todas las citas remiten a esta edición con el número de página entre paréntesis en el texto).



este principio activo —el mito del vampiro, con su atracción irresistible y su sedienta inmortalidad, concentra la transgresión del erotismo como ninguno— para encarnar en esta figura romántica y siniestra en la que se funde el deseo insaciable y la muerte —Eros y Thanatos, la pareja antagónica freudiana—, cuando enuncia: “y las mil bocas de mi sed maldita / tendí a esa fuente abierta en tu quebranto”; o cuando retóricamente se pregunta si ella es “flor o estirpe de una especie oscura” (334) —en todo caso se trataría de una flor carnívora porque todo es carnal en Delmira—. 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” (390) 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 solo 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”. El cuerpo como inicial, como signo iniciático y a la vez destino del paradigma que cobrará sentido al volcarse sobre la articulación con el horizontal sintagma: 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.

El cisne aquí no se manifiesta como el dominante y posesivo Júpiter aleteando sobre la indefensa Leda, sino que es adjetivado como “reverente”, y tanto “cisne” como “estatua” duplican la figuración del cuerpo masculino inclinándose sobre 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”. Mirada y deseo emplean la misma metáfora: la serpiente ancestral, 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, / (...) Toda tu vida se imprimió en mi vida...”: 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, pero 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 femenina posterior. 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, como analiza Judith Butler (págs. 131-134).

Acaso “El cisne” (410) también sea un icono para Delmira como fuera el “Blasón” para Darío. No vamos a ahondar aquí en la consabida relación discípula-maestro, solo señalaremos el gesto posmodernista que honra el legado no para reproducirlo tautológicamente, 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” (410). 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.

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” (411). 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 inclusión implica una inversión de roles y una exposición. Dialogando con su maestro le muestra la otra cara, el otro tomo de la obra, pero de una manera activa, pues es ella quien posee: 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 señala la aguda lectura de 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 icono y lo resemantiza para colmarlo con otras pulsiones (Molloy 100-101).

Ella es quien le ofrece el vaso-cáliz de su cuerpo, ella 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”, es decir, 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” (411). Desde Rodríguez Monegal la crítica coincide en que se trata de un cisne afiebrado de deseo, que ha perdido su blancura inmaculada y está rojo, como inyectado en sangre (Rodríguez Monegal 53). En “Nocturno” (409), el yo lírico se identifica con el “cisne errante de los sangrientos rastros, / voy manchando los lagos...”. 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 y contaminan 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...” (411). 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”. 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 solo aparente. Ser “toda alma” no tiene el mismo alcance que ser “toda cuerpo”, este último enunciado posee otra consistencia y,



por supuesto, otras consecuencias en su recepción, sobre todo sabiendo que quien lo enuncia es una voz de mujer a comienzos de un conservador y patriarcal 1900. Teniendo en cuenta la carga erótica del poema, la primera afirmación sobre el alma parece solo una excusa para poder declarar luego la primacía del cuerpo. Para concluir: “el cisne asusta de rojo, / y yo de blanca doy miedo!” (411). 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 el sujeto la voluntad de exceder un límite y gozar del erotismo como trasgresión (Bataille 36).

“Otra estirpe” (397) 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”. Apenas maquilladas las hormonas, las glándulas femeninas de su “corola” demandan el jugo del “nectario”, clamando por sentirse colmada por el “absintio” –planta de la cual se obtiene el ajeno, bebida prohibida por su extrema graduación alcohólica y por producir alucinaciones– y sus metafóricas “mieles”, las que brotan “de sus venas, de su boca...”, y aquí los puntos suspensivos cuentan. Así como la hembra devora –la *leona* de la ofrenda–, también quiere ser devorada –ni señas de amor espiritual–, pide ser desgarrada, abierta, picoteada. La figuración es fortísima: “para sus buitres en mi carne entrego / todo un enjambre de palomas rosas”. Señales de excesos y violencia sadomasoquista remiten al erotismo más duro.

Pero, aunque el poema se cierre aludiendo otra vez a la romántica locura de “otra estirpe”, nos quedará grabada, *roturada* en la imaginación, una de las imágenes más inquietantes de Delmira: “¡Así tendida soy un surco ardiente (...)!”. 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 ranura en la tierra –más bien húmeda– 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 “soy”– hendidura en la carne sedienta, febril. Este “surco” no es



metáfora: esa adjetivación convierte en directo al sentido figurado. Pero, además, se trata de un adjetivo con fuerza de verbo porque hace que el surco requiera, demande la simiente —que comparte su etimología con semen—. Lo increíble e irrisorio es que, tres décadas después, la crítica, masculina y pacata —acaso temerosa del alcance y proyección de este nuevo perfil femenino—, 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, 18 y 29).

Su “Plegaria” (413) nuevamente está dirigida al dios pagano del amor y del deseo —Eros, para los líricos griegos era todo en uno—, al mismo que le ha dedicado el libro le reclama que se apiade de las estatuas, de esos simulacros bellos pero helados, con sus ojos como cráteres, hombros y brazos como columnas, de “cuerpos revestidos / del armiño solemne de la Calma”: la perfección de la imagen se dota tanto de la fría blancura como de la inmovilidad hierática, de la impasible espera, de la figura que imitando la vida se erige en su monumental ausencia. ¿“Piedad de las estatuas” o figuración de la efigie como alegoría de esos seres rígidos y estériles por vivir sujetos al estatismo de convenciones y hábitos represivos?

piedad para los ínclitos espíritus
tallados de diamante,
altos, claros, extáticos,
pararrayos de cúpulas morales;
piedad para los labios como engarces
celestes, donde fulge
invisible la perla de la Hostia;
—labios que nunca fueron,
que no apresaron nunca
un vampiro de fuego
con más sed y más hambre que un abismo—.

Esa invalidez ilustrada por actitudes glaciales y pétrea inacción, de tantos “sexos sacrosantos” y tantas “manos enguantadas de hielo, que no arrancan / los frutos deleitosos de la Carne” pronto develan su alusión a otra impotencia menos figurada que la de las esculturas: “Piedad para las vidas / que no doran a fuego tus bonanzas” (413), Eros. Piedad para los que no pueden amar ni dejarse amar, piedad para los que nunca sabrán lo que es arder en el fuego del erotismo. La fuerza del oxímoron, piedad condenatoria: a



ellos, los pusilánimes y timoratos: “¡Apúntales tus soles y tus rayos!”. Ellos en la mira del yo lírico que se autodefine como “un vampiro de fuego / con más sed y más hambre que un abismo” (414). Dos versos que condensan el clamor confesional de una poética profana: el fuego de una pasión inagotable que recurre —una vez más— al mito del vampiro. La irregularidad métrica, la alternancia rítmica de endecasílabos y heptasílabos, la prescindencia de la rima y el recurso iterativo que lo estructura junto a la exuberante figuración metafórica (“pararrayos de cúpulas morales”) hacen de este poema uno de los más logrados y valientes. Incluso la persistencia de algunos preciosismos propios de la estética del 1900 refuerzan el carácter contrastivo de expresiones corrientes del tipo “¡Nunca ven nada por mirar tan lejos!” (413).

Las imágenes del ansia erótica desbordan los versos de “Fiera de amor” (402). La sujeto poético es la fiera carnívora, famélica, insaciable, “hambre de corazones / de palomas, de buitres, de corzos o leones”. Si bien el corazón en la lírica funciona como símbolo estereotipado del amor, el tono salvaje del enunciado que habla de diferentes animales, de garras e instintos, le devuelve al órgano su carnalidad sanguínea y con ella cierta remisión al ritual del cazador que se fortalece comiendo el corazón de su presa-víctima. El colmo de ese afán devorador del yo-fiera se manifiesta en la súbita atracción que siente (“me deslumbró”) por una escultura, abandonando las asequibles presas conocidas. “Y crecí de entusiasmo”, confiesa, exultante. “Ascendió mi deseo como fulmínea hiedra” (402) y esta duplicada comparación con la enredadera, que adhiere sus raíces adventicias a muros y piedras, expresa la desmesura de un deseo tenaz e irracional que aspira a conquistar un corazón de “pasta de estrella” capaz de colmarla con una sobrehumana pasión.

La hiedra tiene un remoto pasado simbólico en la cultura grecorromana. Por su hoja perenne se la asocia a la inmortalidad y al culto a Dionisos; su origen etimológico, del latín *hedera*, significa “aferrado”, “estar adherido”. Pero, además, esta hiedra aparece calificada de “fulmínea”, lo cual nos remite al inesperado advenimiento del Eros, cuya irrupción desde la Antigüedad se describe como ser alcanzado por un rayo. Eros es siempre deseo fulgurante, irresistible, que no se detiene ante el interdicto, más aún, los límites (como esa piedra fría) lo estimulan. Así concluye Anne Carson leyendo a los clásicos: “Nadie puede combatir a Eros (...) Cae desde afuera para apropiarse de nosotros



y cambiarnos radicalmente. No podemos resistir el cambio ni controlarlo o negociar con él” (Carson 204-205).

De los poemas de *El rosario de Eros*, publicado póstumamente, nos detendremos solo en dos que se destacan por su desenfado erótico y voluptuoso: “Serpentina” (455), en el cual la sujeto poético describe su cuerpo carnal como vibrante serpiente en el amor, y enseña cómo seducen sus ojos hipnóticos y “la punta del encanto / es mi lengua...”. Otra de sus metáforas eróticas más audaces es cuando afirma que su cuerpo “¡es la vaina del rayo!”. En “Boca a boca” (461), el erotismo adquiere una expresión sombría, vinculada a la muerte. Fuertes imágenes: “¡Verja de abismos es tu dentadura!” Sexo y placer aparecen ungidos 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 y la violencia sexual: “sangre y luna”, “nectario de su miel y su veneno”, Eros y Thanatos, nuevamente. Aún humanizado y rojo 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, más bien retoma la herencia baudelairiana, con renovada 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” (462).

Aunque hubo escritoras que la precedieron respecto del rol emancipador de la mujer en la sociedad, la poesía de Delmira marca un hito, es pionera en cuanto a la audaz exposición lírica de la sexualidad femenina y sus deseos eróticos, como lo reconoce Alfonsina Storni, no solo en el poema que le dedica, sino cuando le pide a Gabriela Mistral reivindicar ese legado³. Hay un antes y un después de *Los cálices vacíos*. En Uruguay prolifera desde Juana Fernández Morales (de Ibarbourou), Clara Silva, Idea Vilariño, Amanda Berenguer, Ida Vitale, Circe Maia, Marosa di Giorgio, Selva Casal y Cristina Peri Rossi, entre muchas otras. No en vano Ángel Rama comienza un artículo sobre la poesía de Idea Vilariño con una apreciación tan cálida como certera: “Mucho me temo que, entre los uruguayos, hayan sido las mujeres quienes han sabido, más y mejor

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).



que los hombres, qué cosa es el amor humano, de qué fuentes nace, qué tormentos acarrea, qué maravilla enciende” (Rama 37).

Coda

En *El placer del texto*, Roland Barthes contrasta textualidades de placer con las de goce –tomando el concepto de goce de Lacan–; según su definición, el texto de goce sería el de ruptura: “el que pone en estado de pérdida, desacomoda (...), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, (el que hasta) pone en crisis su relación con el lenguaje” (Barthes 25). En consecuencia, aunque Delmira no haya introducido grandes rupturas formales, su producción poética pertenece a la categoría de textos de goce por el descrédito, la pérdida flagrante que provocara en los prejuicios, modelos y estereotipos femeninos de la época –su poesía tuvo una inmediata y masiva repercusión en el público lector– el trastrocamiento de los valores culturales y el desacomodo generado en la recepción crítica masculina que, en su mayoría, no vieron con buenos ojos ese lenguaje erótico y sexual en boca de una mujer –buscaron aníñarla y restarle sensualismo–; y no faltaron los que se atrevieron a aconsejarle prudencia o la calificaron –incluso cuando querían halagarla– de escribir como un hombre.

Se ha dicho que la lengua poética es aquella capaz de abordar lo más trascendente y oscuro de la vida, la que desafía la Ley del Padre, la que desbarata los tabúes para decir lo indecible, lo más secreto y ominoso, lo prohibido por la norma o lo reñido con la racionalidad –todo aquello que está más allá del código, aunque carezca de representación nos dice, nos susurra en el poema–. Y, si a esta característica insurrecta e inasible se le asocia la conmoción del Eros, es decir, poesía erótica, estamos en los dominios de la profanación. Pero si, además, le agregamos las restricciones al género de hace cien años, es decir, poesía erótica de mujeres, al desafuero de la lengua y a la transgresión del erotismo debemos incorporarle una tercera insubordinación de naturaleza histórica y social. Es indudable que no era lo mismo ni tenía las mismas consecuencias escribir sobre el deseo y la sexualidad para Roberto de las Carreras que para Delmira Agustini, y esa es una diferencia política: ese deseo era, fundamentalmente, deseo de ejercer y proferir libremente una identidad y un lenguaje.



Bibliografía

- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Editorial Sur, 1960.
- BLIXEN, Carina. *El desván del novecientos. Mujeres solas*. Ediciones del Caballo Perdido, 2002.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política*. Paidós, 2017.
- CARSON, Anne. *Eros el dulce-amargo*. Fiordo, 2015.
- COLOMBI, Beatriz. "En el 900, a orillas del Plata", prólogo a Delmira Agustini. *Los cálices vacíos*. Simurg, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. I-La voluntad de saber*. Siglo XXI, 1977.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. "Autorretrato, poética y relato: *Los cálices vacíos*". *Delmira Agustini en sus papeles*. Biblioteca Nacional del Uruguay, 2014, págs. 7-34.
- KRISTEVA, Julia. "El sujeto en cuestión: el lenguaje poético". Claude Lévi-Strauss, *Seminario: La identidad*. Petrel, 1981, págs. 249-287.
- LARRE BORGES, Ana Inés. "El peso del secreto en la correspondencia de Delmira Agustini". *Delmira Agustini en sus papeles*. Biblioteca Nacional del Uruguay, 2014, págs. 35-59.
- LE CORRE, Hervé. *Poesía hispanoamericana posmodernista*. Gredos, 2001.
- LESPADA, Gustavo (ed.). *Escritura del deseo / deseo de la escritura. Sexualidad y erotismo en la literatura latinoamericana contemporánea*. Katatay, 2020.
- MISTRAL, Gabriela. "Alfonsina Storni". *Repertorio Americano*, tomo XII, n.º 19, 1926, págs. 296-298.
- MOLLOY, Sylvia. "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini". Uruguay Cortazzo (ed.). *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*. Vintén, 1996, págs. 99-102.
- RAMA, Ángel (2014). "Mujer con toda la voz". *Idea. Revista de la Biblioteca Nacional del Uruguay*, n.º 9, 2014, págs. 37-42.



RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Sexo y poesía en el 900. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Alfa, 1969.

VILARIÑO, Idea. “Delmira Agustini”. Ana Inés Larre Borges (ed.). *De la poesía y los poetas*. Biblioteca Artigas - Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay, 2018, págs. 147-154.

ZUM FELDE, Alberto. “Prólogo” a Delmira Agustini. *Poesías Completas*. Losada, 1944, págs. 7-37.