

## **REIMAGINANDO LA IMAGEN: "LA RUPTURA" DE DELMIRA AGUSTINI**

Jill Kuhnheim  
University of Kansas

A pesar del hecho que se incluyen todos tipos de materiales sociales y discursos culturales en los textos poéticos, hay una costumbre leerlos primariamente en términos de sus calidades literarias: el metro, la rima, los símbolos, las connotaciones, etc. A veces se añaden elementos socio-históricos importantes (como, por ejemplo, el papel cambiante del artista y la ascendencia de la voz literaria en el modernismo hispanoamericano), pero esta información se ve más como suplemental al poema mismo, y así se mantiene la jerarquía que valora la información estética sobre la contextual. Sin embargo, si se hace la historia lo principal, el resultado puede ser una parafrasis histórica del poema que no toma en cuenta cómo funciona el poema al nivel estético. La respuesta a esta división es leer todos los elementos del poema como productos culturales, para no distanciar la poesía del mundo social, sino situarla como una de las maneras por las cuales un sujeto estructura y expresa su autoentendimiento y su ubicación social.

Para ilustrar este tipo de lectura, me enfoco aquí en el caso particular de la poeta uruguaya, Delmira Agustini, para examinar cómo se produce a la mujer-poeta al principio de este siglo (en términos comerciales y artísticos) en contraste con cómo ella se produce a sí misma. Para hacer esto leeré no solamente sus poemas, sino también la presentación de ellas, porque estos elementos "extra-poéticos" muestran cómo su obra se situaba en el reino social, mientras se destacan algunas de las ideas acerca de lo que la poesía debía ser y cómo fue leída en este momento. Contrastando su imagen construida por otros con su propia construcción de sujetos poéticos distintos, veremos que hay un movimiento en la obra de Agustini que va desde la destreza formal hacia un "contenidismo" que enfatiza la percepción, la emoción y la intuición en vez de la elegancia formal. Propongo este cambio como una articulación particular de la experiencia de la escritora en un momento de crisis social acerca de los roles establecidos para la mujer; sus poemas

dialogan indirectamente con la imagen de la escritora elaborada por sus comentaristas. Así, Agustini encuentra un modo de desdecir o matar la imagen aceptada de la "poetisa" para proyectarse de otra manera; el escribir presenta otros retos para la poeta femenina que tiene que violentar su imagen social para representarse.<sup>1</sup>

Como ya han discutido críticos como Angel Rama y Françoise Perus, se establecieron nuevos papeles para el artista a partir del modernismo. En el caso ejemplar del poeta, ya no se trata del autor romántico con una relación fuerte al nacionalismo sino un productor para un nuevo mercado de lectores (un élite dependiente, según Perus). No es casual, entonces, que en el movimiento que continúa, sigue, o responde al modernismo -- el posmodernismo (que sitúo entre el modernismo tardío y la vanguardia venidera) -- encontramos dos vertientes diferentes, pero relacionadas. Una reacción es la extensión paródica de ciertos rasgos del modernismo (que se observa en la obra de autores como Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig), y otra es la creación de una poesía que parece ser muy distinta, más personal, individual, rural y local en vez de cosmopolita, que muestra "otra verdad" detrás de las capitales. El posmodernismo manifiesta lo que el modernismo ha dejado afuera, rechazando elementos del movimiento hegemónico pero, a la vez, adaptándose a las nuevas estructuras y expectativas de la sociedad contemporánea. Posibilita una sensibilidad generalizada para "lo otro" y así da lugar al surgimiento de un grupo fuerte de mujeres poetisas, cuya aparición en este momento también es apoyada por la atención regional a los derechos femeninos (1910 marca la fecha del primer Congreso Pan-Americano de Feministas en Buenos Aires).

---

<sup>1</sup> Empleo la palabra "violentar" intentando hacer lucir sus múltiples raíces etimológicas, porque no sólo implica la violencia, sino también la fuerza vital, la vehemencia, el poder.

Así que en esta atmósfera sale el primer libro de Delmira Agustini, *El libro blanco* (1907), que lleva el subtítulo, "Frágil". La uruguaya tenía sólo 20 años cuando se publicó esta colección y su juventud y género sexual seguramente condicionan la selección del título. *El libro blanco* presenta (o empaqueta) a la poeta en términos de su belleza, castidad, inocencia y la novedad de una "poetisa", que en este caso es también un genio precoz. Hay varias representaciones al principio de este libro, incluyendo una fotografía de Agustini, que llaman atención a la autora. La portada de tal libro muestra una mujer joven, sentada de una manera precaria, juguetona, leyendo un libro (ver la primera ilustración). Podría ser Delmira Agustini misma por su firma al fondo de la página. Entonces, deberíamos preguntarnos, ¿Es su propio libro que lee? ¿Muestra esta mujer el gozo de verse a sí misma "impresa"? O ¿está leyendo ella una obra de otro autor, inspiración de estos poemas? Puede ser que ella es nosotras, las lectoras de su poesía, dándonos una visión de lo que experimentaremos al abrir este libro. De cualquier modo, vemos a esta mujer poco sería **consumiendo** y no **produciendo** un libro.

El prólogo de Manuel Medina Betancort caracteriza a la autora continuamente como una "virgencita", aumentando los indicios de cómo debemos leer su obra; su poesía no es una amenaza sino un espectáculo.<sup>2</sup> La reacción increíble de Carlos Vaz Ferreira a *El libro blanco* es típica:

Si hubiera de apreciar con criterio relativo, teniendo en cuenta su edad, etc., calificaría su libro, sencillamente como un milagro. Usted no debe ser capaz, no precisamente de escribir, sino de entender su libro (Stephens 11).

---

<sup>2</sup> Varios comentarios acerca de la vida y la obra de Agustini mencionan este proceso de "añiñamiento" presente en sus textos (en sus diarios y cartas, igual que en su poesía); los más conocidos comentadores son Emir Rodríguez Monegal y Sylvia Molloy. Además de sus comentarios sociales y biográficos acerca de este rasgo, yo quiero subrayar la idea que este proceso también funciona en otro nivel: para producirla como mercancía, para venderla como parte de su poesía.

## HPR/64

En un mundo más justo, la mujer de la portada estaría riéndose de exactamente este tipo de crítica, casi una parodia del paternalismo.

El soneto alejandrino, “Desde lejos”, es uno de los poemas de *El libro blanco* que la autora no debe haber podido escribir. Empleando esta forma restringida y exigente, Agustini se inserta en la tradición de poesía amorosa en que un yo poético lamenta la ausencia de su ser querido. Corta la distancia física y temporal entre ellos por unir el presente, futuro, y pasado en un poema que culmina con su unión atemporal. El hablante también hace el otro presente en el poema por dirigirse íntimamente a un “tú”. Lo hace en la segunda estrofa así:

Yo sé que volverás, que brillará otra aurora  
en mi horizonte grave como un ceño sombrío;  
revivirá en mis bosques tu gran risa sonora  
que cruzaba alegre como el cristal de un río . (81)

La voz poética nunca se identifica explícitamente como hombre o mujer (ni se sitúa el tú en términos sexuales), pero su ubicación aquí es una que se asocia tradicionalmente con lo femenino. El “yo” es como la tierra (“mi horizonte”, “mis bosques”), estático, esperando su amado en movimiento (como el sol que produce la aurora y el río que cruza los bosques), como Penélope que espera su Ulises. Aunque ambos se asocian con la naturaleza, tienen papeles distintos dentro de ella.

Los papeles sociales del hombre y la mujer se refuerzan en la última estrofa del soneto también: “Mi alma es frente a tu alma como el mar frente al cielo:/ pasarán entre ellas, tal la sombra de un vuelo,/ ¡la Tormenta y el Tiempo y la Vida y la Muerte”! (81). Las dos almas se unen y se eternalizan en otra imagen natural, pero es significativo que el alma del yo poético se metaforiza en el mar que refleja pasivamente el cielo del amado. Agustini empuja los límites de ciertos aspectos de los roles sociales establecidos para la mujer al hacer el hablante poético el sujeto indirecto de este poema y al permitirle hablar, pero a la vez, refuerza otros por dejarla dentro de otros estereotipos culturales y literarios. Es como la autora misma en esta etapa, quien rompe con ciertas expectativas al escribir pero se disfraza y lo hace dentro de la

tradición heredada.

La presentación de la poeta-femenina cambia con el siguiente libro con portada ilustrada, *Los cálices vacíos*. Publicado seis años después de *El libro blanco* (*Cantos de la mañana* es el libro intermediario), *Los cálices vacíos* presenta una imagen más sofisticada y sexualizada de la mujer (ver la segunda ilustración). Contrastando esta imagen con un cuadro conocido de la época de Charles-Amable Lenoir que se intitula "Poesía" (número tres) observamos algunas similitudes: en la actitud pensativa y postura reclinante de la mujer, la portada parece ser una visión más estilizada, una adaptación "art nouveau" del cuadro<sup>3</sup>. En las dos representaciones la mujer aparta los ojos, no nos mira; ella es un objeto estético presentado para nuestra contemplación (nos recuerda, tal vez, a Noemí la pálida pecadora de "Neurosis" del cubano Julián del Casal). Por la semejanza entre el cuadro y la portada descubrimos que se hace una equivalencia entre mujer-poesía. Entonces aquí ella **es** la poesía, no la escribe. Otra vez, la representación esconde el papel de la mujer como productora para inscribirla en su papel más convencional de musa que "da cuerpo" (pero no voz) a la poesía.

Las palabras preliminares a este libro, una serie de juicios críticos, caracterizan esta escritura como "femenina" y "varonil" a la vez, señalando los valores conflictivos acerca del papel de la mujer que escribe y publica. Algunos ejemplos de estas páginas:

¡Qué extra-femenino, es decir, que hondamente humano es esto! Así son ellos [sus versos], tan viriles, tan personales (Machado Bonet 129).  
Sus poemas son suyos, están vivos, nacieron en las maternas entrañas de su alma (131).  
...un estilo completamente viril (134).

---

<sup>3</sup> Este cuadro viene del fascinante libro de Bram Dijkstra que trata de la imagen de la mujer al fin del siglo: *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture* (NY: Oxford University Press, 1986: 284).

## HPR/66

Sinceridad, encanto y fantasía, he allí las cualidades de esta deliciosa musa. Cambiando la frase de Shakespeare, podría decirse "that is woman," pues por ser muy mujer dice cosas exquisitas que nunca se han dicho (125).

Con excepcional atención al "sexo" de esta escritura estos juicios críticos pretenden dar autoridad a la obra que sigue (y el juicio que lleva más autoridad es el último citado aquí, el de Rubén Darío, cuyo valor se podía adivinar por su presencia tan aparente en la página titular del libro). También se podría leer los juicios críticos como propaganda, crítica de solapa, anuncios de "coming attractions."

Observamos también cómo se textualiza el conflicto genérico en los poemas mismos de *Los cálices vacíos*.<sup>4</sup> Hay una tensión entre voces y perspectivas masculinas y femeninas en esta colección, entre papeles sádicos y masoquistas, entre la actividad violenta del vampiro y el temor a la petrificación de la estatua.<sup>5</sup> Esta última imagen ejemplifica el objeto estético (como la mujer de la portada) porque es una forma que encarna la belleza, la mayoría de las veces representada

---

<sup>4</sup> Jaqueline Girón Alvarado encuentra un anuncio de estos cambios venideros en su análisis de los cambios en las voces poéticas en *El libro blanco*. Ella propone que en la última sección, "Orla rosa" (donde se encuentra "Desde lejos") se observa indicios de una "nueva etapa de madurez," una Agustini más experimentalista y auténtica (105). Ella también lee su voz como más abiertamente femenina en esta sección, aunque, como hemos visto, es una femineidad conflictiva.

<sup>5</sup> Empleo las palabras "masculino" y "femenino" no en el sentido biológico sino en términos de la construcción cultural de los géneros. Algunos ejemplos del papel cambiante del hablante lírico aparecen en el poema "El vampiro," en el cual la hablante es el vampiro (sadista y "traidora") que come llagas y bebe la sangre vs. "Otra estirpe" en el cual ella se tiende, se entrega a los buitres en una postura masoquista. "Fiera de amor" nos ofrece una intersección interesante de rasgos masculinos y femeninos por el yo poético que es, a la vez, una fiera con "hambre de corazones" y una enredadera de hiedra, más viva, más activa (y caracterizada por verbos que recuerdan una sexualidad masculina: "crecí," "ascendió mi deseo") que la estatua, presa pasiva y, en este caso, masculino -- porque es la estatua del antiguo emperador.

## HPR/67

de forma femenina. Irónicamente, el hablante poético en esta colección muchas veces socava el poder de esta forma bella, llamando atención a su naturaleza vacía, inerte, sepulcral. Su actitud crítica es evidente en los poemas "Plegaria," donde le pide a Eros piedad de las estatuas por su falta de sensibilidad, "La estatua," que elabora el mismo tema, y "Rebelión," un poema en contra del formalismo lírico cuya rebeldía se manifiesta en su movimiento hacia el verso libre.

En contra de la imagen estática de la portada, la rebeldía de los poemas de *Los cálices vacíos* ha producido una imagen de Agustini como poeta-fiera, calificada en términos de su "desnudez erótica" en la crítica de su obra. Esta mujer-salvaje es un rechazo, quizás, de la "virgencita" de su primer libro, pero no es el único yo poético de esta colección. Aquí quiero explorar un movimiento menos comentado, que se asocia con este erotismo violento pero que funciona de otra manera: la construcción más sutil de una hablante poética alternativa: seria, reflexiva, que socava la forma poética que emplea para llamar atención al contenido. Enfocándonos en un poema particular, "La ruptura," veremos a este hablante poético en una instancia de autoconstrucción porque aquí la poeta crea una imagen especular de sí misma. Al buscar su ser más profundo, el yo poético pasa por una serie de niveles, máscaras, hacia una "pura interioridad." El efecto es un rechazo del cuerpo, lo desmaterializa para alcanzar cierta libertad de expresión, para poder hablar.

### "Ruptura"

Érase una cadena fuerte como un destino,  
sacra como una vida, sensible como un alma;  
la corté con un lirio y sigo mi camino  
con la frialdad magnífica de la Muerte...Con calma

curiosidad mi espíritu se asoma a su laguna  
interior, y el cristal de las aguas dormidas,  
refleja un dios o un monstruo, enmascarado en una  
esfinge tenebrosa suspensa de otras vidas. (69)

## HPR/68

El poema empieza de una manera impersonal, con la descripción de un objeto --una cadena -- como si fuera el personaje central de un cuento de hadas: "Érase una cadena fuerte como un destino,/sacra como una vida, sensible como un alma". Agustini emplea una serie de símiles que expresan valores o juicios aceptados (la fuerza del destino, la santidad de la vida, la sensibilidad del alma) que se hacen menos generales y más individuales por el cambio de artículo definido al indefinido. Estos conceptos van ligados, materializados, por la imagen de la cadena; un objeto con asociaciones a menudo negativas, de cautiverio o de esclavitud, que se corta en el tercer verso. Este tercer verso interrumpe la escena extraña con la acción y la entrada de un "yo" que, en un gesto casi surrealista, corta la cadena con un lirio.

Esta actividad señala la primera "ruptura" del poema y es una quebradura cumplida no por un instrumento común y corriente sino por una flor -- representando la belleza, lo natural. Esta flor particular recuerda la muerte (en un contexto católico), una asociación que se aumenta cuando descubrimos que el hablante que la corta tiene la "frialdad" y poder de la Muerte; quebrar esta cadena de valores es romper la vida misma, entonces. Pero también se puede asociar el lirio con el renacimiento, el anuncio de una nueva vida. Cambiándonos a un nivel fonético crea otras posibilidades: "lirio", como palabra, se asocia con la lira o la lírica, así que puede ser que el instrumento aquí es la poesía, interrumpiendo una cadena de comparaciones banales. Muy indirectamente la poeta se refiere a su proceso de producción, su intento de escribir de otra manera, de abrir una brecha en el discurso aceptado (de renacer).

La elipsis que sigue la palabra "Muerte" marca una pausa, una ausencia, u otra ruptura, porque no ofrece la finalidad de un punto. La puntuación une el concepto de la muerte con el misterioso encabalgamiento de "Con calma/curiosidad", que literalmente divide el verso entre estrofas. Pero este recurso tiene una función paradójica aquí porque mientras llama atención a la ruptura, el tema creciente del poema, también mantiene la unidad al continuar la fuerte rima consonante (destino-camino, alma-calma) y la unidad sonora -- la aliteración de la "c" que se acelera al llegar a "con calma curiosidad". Empezamos a ver



## HPR/69

que estas "rupturas" repetidas por el poema son saltos sobre vacíos que se unen al romperse.

Cuando hacemos el salto de la primera estrofa a la segunda, descubrimos que estamos pasando del exterior, lo impersonal de "érase", a una aventura interior. Ahora el espíritu es el actor que "se asoma a su laguna interior". Pero, ¿de dónde se asoma? Desde un indefinido afuera hacia un vago adentro, parece, y lo que encuentra allí es una laguna: un depósito de agua, pero también un hueco, un vacío. El enfoque aquí está en la superficie del agua porque ésta funciona como un cristal que refleja; es significativo que en este caso no refleja el cielo, el tú amado de "Desde lejos". Lo que encuentra el espíritu es su imagen especular, otra cadena, esta vez de reflejos: un dios, un monstruo, y la combinación de los dos en la máscara de una esfinge. Es una escena que recuerda la teoría psicoanalítica de Lacan y la etapa del espejo con su serie de identificaciones alienantes (del sujeto-niño que confunde su imagen con su ser) en el camino a la construcción del ego. En el poema el hablante descubre imágenes o partes contrarias de su identidad condensadas en la máscara de la esfinge -- otra imagen que, no casualmente, se asocia con un secreto, la falta de revelación. Los reflejos del hablante nos hacen preguntar: ¿Se reconoce a sí mismo en estas imágenes o es que no alcanza este "mal reconocimiento"? (o sea, sabe que esta imagen no iguala su ser). No podemos contestar esta pregunta con seguridad porque lo tenemos presente sólo metafóricamente, nos niega todavía una mirada directa. Como la ruptura (y el lenguaje) la máscara de la esfinge cumple una misión doble -- se esconde mientras llama atención a lo que esconde -- recordándonos que hay algo o alguien detrás de la máscara que no se revela.

La esfinge se profundiza aun más, pues, no sólo enmascarada, está "suspensa de otras vidas" en el último verso del poema. "De otras vidas" añade la connotación de ser producida en relación a los otros, una identidad relativa, indirecta, como la identidad del yo poético aquí creado por comparaciones, símiles, elipsis, pero cuyo ser siempre se nos escapa. O como el yo que "está suspenso" (esperando, extrañando, dependiente) del tú en otros poemas de esta colección. "Suspensa" también tiene el sentido de perplejo, admirado, entre un lugar y otro, en la laguna, el

## HPR/70

intersticio, la ruptura. Su ubicación, otra vez, es una desubicación. Indica su presencia indirectamente pero evita mostrarse y, así evade nuestra mirada y, como hemos visto, la concurrente manipulación (¿adopción?) de su imagen.

"La ruptura" marca una rebelión no solamente erótica sino léxica. La autora rehusa presentarse en este texto, y así niega participar completamente en la economía patriarcal que "inevitablemente" intentará situarla, objetivizarla como mujer, adorno de lujo en el modernismo. Una de las maneras que evita ser captada por la fuerza de esta mirada que la objetiviza es por este proceso de desmaterialización que hemos observado. Aunque a primera mirada se podía ver este movimiento como un retrocedimiento, una auto-cancelación, la fuerza del enfoque y la voz aquí lo hace más una estrategia para cambiar nuestra percepción; es una manera de revelar como se produce esta imagen falsa de la mujer, para mostrar que **es** una imagen.

El título del libro, *Los cálices vacíos*, se puede leer, por consiguiente, como un título irónico que hace referencia a las imágenes vacías del cuerpo femenino. Agustini reestructura su relación a estas imágenes vacantes, empleándolas como artificios que ella puede "matar", y en seguida corta un eslabón en su auto-representación textual para demostrar últimamente lo que ella **no** es. En términos lacanianos llega más allá de la etapa del espejo a un reconocimiento especular que, en vez de una falsa reconciliación, crea una tensión entre su imagen y su ser. En términos menos teóricos, recrea la forma dada al llenarla con su propio contenido -- su propia voz.

### Bibliografía

- Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Prólogo y selección de Alberto Zum Felde. Buenos Aires: Editorial Losada, S.S., 1944.
- Girón Alvarado, Jacqueline. *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*. New York: Peter Lang, 1995.
- Machado Bonet de Benvenuto, Ofelia. *Delmira Agustini*. Montevideo: Ceibo, 1944.
- Molloy, Sylvia. "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira

## HPR/71

- Agustini." *La sartén por el mango*. San Juan: Ediciones Huracán, 1984).
- Perus, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina*. México: Siglo XXI, 1976.
- Rama, Angel. *Rubén Darío y el modernismo*. Cararcas: Alfadil Ediciones, 1985.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*. Montevideo: Alfa, 1969.
- Stephens, Doris T. *Delmira Agustini and the Quest for Transcendence*. Montevideo: Ediciones Geminis, 1975.