

Algunas consideraciones sobre tres poemas de Delmira Agustini

Some concerns about three poems written by Delmira Agustini

Soledad Correa

Doctora en Letras

Universidad Nacional de la Plata, Argentina.

Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

soledad.correa@yahoo.com.ar

I

Delmira Agustini activa en algunas de sus poesías una construcción del Decadentismo que tiene que ver con cierta peligrosidad asociada a la mujer, que, por estar más asociada a la naturaleza, resulta condenada por una visión *decadente* del mundo pues el decadentismo sólo aprecia el artificio. Esa construcción es la de la mujer fatal (*belle dame sans merci*) que tiene como característica el hecho de que sólo consuma su deseo cuando destruye al otro.

Hay, además, en su poesía, toda una *fauna* que se relaciona con esta mujer - el vampiro, la serpiente, el buitre - y que puede verse también en el trabajo que Agustini hace con el mito bíblico de Salomé que, aunque en ningún momento es mencionado explícitamente –porque, a diferencia de Rubén Darío, toda referencia cultural es esfumada en su poesía -, está funcionando en un poema como *Serpentina* (puede pensárselo enunciado *desde* el sujeto Salomé) y en relación con un elemento que aparece muy presente en su poesía que es el de la cabeza del amado.

II

En los tres poemas analizados se trabaja con un fragmento del amado que funciona como fetiche. “Tú dormías” y “La intensa realidad de un sueño lúgubre” se encuentran más estrechamente ligados pues el fetiche

es, en ambos, la cabeza del amado, mientras que en “Con tu retrato” el fetiche es, justamente, el retrato del amado. Con respecto a ese objeto, el sujeto poético manifiesta un movimiento muy enérgico, una voluntad de conocimiento, posesión y disfrute del mismo. En los tres poemas se destaca la ausencia de linderos referenciales: el paisaje que enmarca la escena erótica modernista (la tarde o la noche como horario del amor y la melancolía, la sala, el parque) que sí están presentes en otros poemas de Agustini (por ejemplo en “Nardos”) están ausentes. El sujeto aparece en diálogo con un interlocutor mudo. El silencio, el desvanecimiento o el sueño son las únicas respuestas al pedido del sujeto amante, lo que produce la continua suspensión del deseo y del encuentro.

Tú dormías

Engastada en mis manos fulguraba
 Como extraña presea tu cabeza;
 Yo la ideaba estuches, y preciaba
 Luz a luz, sombra a sombra su belleza.

En tus ojos tal vez se concentraba
 La vida, como un filtro de tristeza
 En dos vasos profundos...yo soñaba
 Que era una flor de mármol tu cabeza...

Cuando en tu frente nacarada a luna,
 Como un monstruo en la paz de una laguna,
 Surgió un enorme ensueño taciturno...

¡Ah! Tu cabeza me asustó...Fluía
 de ella una ignota vida...parecía
 no sé qué mundo anónimo y nocturno..

El poema, en cuanto a su resolución formal, es un soneto (bipartito) con rima consonante. Los versos son endecasílabos. El sujeto poético aparece como un sujeto que vela, que vigila el dormir del otro, que asume la función activa del dormir que es el soñar y que proyecta su deseo (sueño) en el otro. Se parte de una necesidad de desciframiento del otro (el otro como enigma) para concluir en el fracaso.

En el primer cuarteto, el sujeto poético pone en escena la contemplación amorosa y la posibilidad de posesión (conocimiento) absoluta del amado. El otro aparece relacionado a todo un campo semántico que

resalta su fijeza y con esto, su carácter cognoscible: la cabeza del otro aparece como “presea” (piedra preciosa) “engastada” en las manos y en el poder del ego poético, a la cual se le diseña un espacio acotado: un “estuche” donde contenerla y hacerla objeto de conocimiento. El sujeto poético aparece examinándola exhaustivamente y este gesto se corporiza a nivel de los sintagmas: se escruta al otro “luz a luz” y “sombra a sombra”.

En el segundo cuarteto, aparece la duda en el sujeto que enuncia acerca de esta posibilidad de posesión y conocimiento del otro, a través del adverbio modalizador “tal vez” y mediante el símil con que se compara la vida del otro, “filtro de tristeza”, es decir materia porosa que se resiste a ser inmovilizada. Los puntos suspensivos refuerzan esta incertidumbre. En los cuartetos el tiempo verbal que predomina es el pretérito imperfecto que, por su capacidad durativa, instala una suerte de detención temporal que hace posible este “soñar despierto”. Después de la duda, lo que se predica de la cabeza es nuevamente su fijeza: “flor de mármol”.

En los tercetos la situación se modifica drásticamente. El carácter puntual del pretérito indefinido (“surgió”) cancela la ensoñación sostenida en los cuartetos. Esta cabeza inmovilizada por la acción del sujeto de repente cobra vida y produce imágenes incomprensibles y atemorizantes: el soñar del otro le devela al ego poético su individualidad irreductible. El otro pareciera que siempre es infranqueable, por eso, en vez de poder ser contenido en un estuche, “fluye”, se escapa, no es algo aprehensible como una “flor de mármol”. Esta imposibilidad de conocer al otro se ve reforzada por una concentración en los dos versos finales de términos que relevan esta opacidad del otro: “*ignota vida*”, “*no sé qué*”, “*mundo anónimo y nocturno*”. El poema pone en escena la imposibilidad que siempre amenaza a la relación erótica: el otro es siempre un extraño.

La intensa realidad de un sueño lúgubre
 Puso en mis manos tu cabeza muerta;
 Yo la apresaba como hambriento buitre...
 Y con más alma que en la Vida, trémula,
 ¡La sonreía como nadie nunca!...
 ¡Era tan mía cuando estaba muerta!

Hoy la he visto en Vida, bella, impávida
 Como un triunfo estatuario, ¡tu cabeza!

Más frío me dio así que en el idilio
fúnebre aquel, al estrecharla muerta...
¡Y así la lloro hasta agotar mi vida...
así tan viva cuanto me es ajena!

En “La intensa realidad de un sueño lúgubre” hay, en primer lugar, una cortina de puntos que deja ver un trabajo con la espacialidad del poema (este uso lo toma de Albert Samain, un autor simbolista al que ella traduce): esta cortina de puntos establece una suerte de corte antes del comienzo del cuerpo del poema: un límite entre la experiencia y la escritura.

El primer verso instala una especie de oxímoron “la intensa realidad de un sueño” que expresa la tensión de un sujeto que parece producir desde la frontera entre ambos y que en ocasiones (“Visión”: “¿Acaso fue en un marco de ilusión, / en el profundo espejo del deseo, / o fue divina y simplemente en vida/ que yo te vi velar mi sueño la otra noche?”) no puede discernir entre ambos.

Nuevamente este poema trabaja con la cabeza como sinécdoque del cuerpo del amado, no se alude, como en el anterior a ningún otro elemento. Los dos poemas obedecen al mismo esquema: sueño de posesión y desengaño.

En este poema las marcas de crueldad de la aludida Salomé aparecen más evidentes pues la cabeza poseída es una presa muerta (en el poema anterior la muerte está mediatizada por imágenes estéticas: la cabeza del otro el “presea”, “flor de mármol”). En cambio en este poema, la muerte del otro es el único modo de poseerlo por entero pues la vida aparece como aquello que abre una brecha entre un ser y otro ser.

En su aspecto formal, el poema presenta dos partes. Los versos son endecasílabos.

En la primera parte aparecen elementos de la crueldad y de la mujer fatal, que describe su sueño de posesión. El otro es presa de la ferocidad del ego poético que tiene como símil a un “hambriento buitres”: ave rapaz que se alimenta, justamente, de carne muerta. El poder del ego poético sobre el otro se expresa en el hecho de que en este caso, como en el poema anterior, la cabeza está “en sus manos” (= en su poder). A diferencia del poema anterior, el ego poético se insinúa en el poema y lo hace a través de la sonrisa demencial con que sostiene la cabeza del otro: este es otro elemento que vincula a la voz poética con la mujer fatal, pues su risa recuerda a la risa “cruel y eterna” de la marquesa Eulalia de “Era un aire suave”: *una* mujer fatal de *Prosas Profanas*.

La segunda parte corresponde al despertar, al hoy en el que el sueño de fusión es un imposible pues la cabeza del otro tiene vida propia y es indiferente.

El uso tangencial del mito de Salomé demuestra la imposibilidad de la pasión de completarse.

Con tu retrato

Yo no sé si mis ojos o mis manos
Encendieron la vida en tu retrato;
Nubes humanas, rayos sobrehumanos;
Todo tu *Yo* de emperador innato
Amanece a mis ojos, en mis manos!
Por eso, toda en llamas, yo desato
Cabellos y alma para tu retrato,
Y me abro en flor!...Entonces, soberanos

De la sombra y de la luz, tus ojos graves
Dicen grandezas que yo sé y tú sabes...
Y te dejo morir...queda en mis manos

Una gran mancha lívida y sombría...
Y renaces en mi melancolía
Formado de astros fríos y lejanos!

En su aspecto formal este poema es un soneto, los versos son endecasílabos, con rima consonante. Nuevamente este poema pone en escena el erotismo activo de la voz que enuncia que aparece en interlocución con un otro acotado, esta vez no por un estuche, sino por los límites de un retrato, que funciona como fetiche.

El poema pone en escena un sujeto poderoso que es capaz de dar vida y muerte a un otro poderoso - “todo tu *Yo* de emperador innato” - lo cual no hace sino resaltar aún más el poderío de este sujeto (el *yo*, la individualidad del otro está puesta en cuestión y por eso aparece destacado en la tipografía, la voz poética toma distancia): “mis ojos o mis manos/ encendieron la vida”, “y te dejo morir”, “y renaces en mi melancolía”. El retrato, al igual que la cabeza, aparece en manos del sujeto. En este poema aparece un momento de unión y de intimidad entre este *yo* y este *tú* que se desvanece pues ese *tú* no es una presencia sino una representación que el ego poético puede manejar según su voluntad.

Este poema pone en escena un sujeto poético arrobado por la contemplación de la imagen del amado. Barthes define la escena del rapto (*Fragmentos de un discurso amoroso*) como un “episodio considerado

inicial (pero que puede ser reconstruido después) en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra “raptado” (capturado y encantado) por la imagen del objeto amado”. Señala Barthes algo que parece oportuno mencionar para la poesía de Agustini: “en el mito antiguo¹, el raptor es activo, quiere secuestrar a su presa, es sujeto del rapto (su objeto es una mujer, siempre pasiva); en el mito moderno ocurre lo contrario: el raptor no quiere nada, no hace nada; está inmóvil (como una imagen), y el objeto raptado es el verdadero sujeto del rapto; el objeto de la captura deviene el *sujeto* del amo; y el *sujeto* de la conquista pasa a la categoría de *objeto* amado” (p.205).

Como ha podido observarse, estos tres poemas ponen en juego un sujeto que no resigna su actividad a pesar de las sucesivas frustraciones. Con todo, el sueño de posesión y de fusión con el otro sólo resulta posible en el recuerdo (“y renaces en mi melancolía”) pues, como bien apunta Barthes en el libro antes citado, el ser de la fotografía (y también el del retrato) no es representar sino *rememorar*.

Referencias

Agustini, Delmira. (2000) *Poesías completas*, Madrid: Cátedra.

Barthes, R. (1993) *Fragmentos de un discurso amoroso*, México: Siglo XXI.

Escaja, T. (2001) *Salomé decapitada: Delmira Agustini y estética finisecular de la fragmentación*.

Amsterdam: Rodopi.

Zapata de Aston, A.F. (2002) *Fuerza erótica y liberación: Un nuevo sujeto femenino en la poesía de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni*, tesis doctoral Universidad de Iowa

En las *Metamorfosis* de Ovidio, por ejemplo.