

UNA APROXIMACIÓN SICOCRÍTICA A «FIERA DE AMOR» DE DELMIRA AGUSTINI

Sylvia PUENTES DE OYENARD

Escritora y crítica literaria uruguaya

RESUMEN

En el presente trabajo se realiza un análisis del poema "Fiera de amor" de Delmira Agustini utilizando como método la sicocrítica, algunos aspectos de la crítica pretextual y de la estructural. Con ello se busca descubrir el "Yo profundo" que revela la autora en el texto analizado, la representación fantasmática del deseo reprimido, la relación entre poema y vida.

Palabras clave: sicocrítica, crítica pretextual, crítica estructural.

ABSTRACT

In this article, the author makes use of psychocritical approach and some notions of pretextual and structural criticism to analyze the poem, *Fiera de Amor*, by Delmira Agustini. By means of this analyses, the author attempts to discover the "deep I" that the author reveals in the poem used, the phantasmagoric representation of the repressed desire and the relationships between the poem and life.

Key words: psychocritical approach, pretextual criticism, and structural criticism.

RÉSUMÉ

Dans ce travail on fait une analyse du poème «Fiera de amor» de Delmira Agustine en utilisant comme méthode la psicocritique, certains aspects de la critique prétextuelle et structurale. Avec ceci on cherche à découvrir le «moi profond» que révèle l'auteur dans le texte analysé, la représentation fantasmagorique du désir réprimé, la relation entre poème et vie.

Mots Clef: psicocritique, critique pré textuelle, critique structurale.

1. Introducción

Uno de los posibles modos de funcionalizar un texto literario es referirlo al conocimiento de la psicología dinámica a través de los métodos de la sicocrítica, aunque en este caso emplearemos también aspectos de la crítica pre-textual —el biografismo— y de la estructural. Esta lectura intratextual, a la que daremos prioridad, puede ayudar a reconocer modelos extratextuales que ubican su capacidad de «obra de arte» en un entorno sociocultural más amplio.

En un estudio de estas características partimos de la ya tradicional presencia del Inconsciente como adjetivo que comprende un conjunto de contenidos que, si bien no afloran en la conciencia actual, pueden ser analizados a través de las obras literarias y las posibles relaciones con sus creadores, sean intencionales o no.

Sicocrítica no es un análisis temático del texto ni un psicoanálisis del mismo. Su propósito va más allá del proceso convencional y se aventura en las posibilidades del «Yo profundo», que puede descubrirse en la respuesta del autor o autora.

Creemos con Jean Le Galliot¹ que el Inconsciente es el *sistema considerado como sede de las pulsiones innatas y de los deseos reprimidos, los cuales intentan hacerse nuevamente presentes en la conciencia y en la acción*. Por ese mecanismo abordamos la hipótesis de Charles Mauron²:

Si admitimos que toda personalidad comporta un inconsciente, el inconsciente del escritor debe considerarse como una fuente altamente probable de la obra. Por un lado es una fuente

1 Le Galliot, J. *Psicoanálisis y lenguajes literarios*. Argentina, Hachette, 1977.

2 Mauron, Ch. *Des métaphores obsédantes su mythe personnel*. Paris, Corti, 1963.

externa, ya que para el Yo consciente que da a la obra literaria su forma verbal, el inconsciente, francamente nocturno, es «otro» Alienus. Por otro lado es también una fuente interior que se liga a la conciencia por medio de un flujo y reflujo perpetuos de intercambios.

Podemos comprender así que la sicocrítica tiene un fundamento en la interacción de tres factores: Yo social, personalidad del creador y posibilidades del instrumento de expresión. Cuando hay ruptura del equilibrio entre los dos primeros, puede resultar favorecido el tercer elemento, la creación. Para Mauron, ser y creación están ligados por el campo del nexo inconsciente que, proyectados desde el fantasma, se manifestarán en el Yo social o en el Yo creador. Vemos la dificultad que entraña situar qué corresponde al plano de la vida consciente y qué está unido al mundo inconsciente. Este sería el objetivo de la sicocrítica, buscar a través del lenguaje todo lo que es producto de una voluntad selectiva que el escritor ha querido mantener en su texto y, en un nivel diferente, intentar las relaciones de las unidades léxicas a través de asociaciones semánticas en diferentes textos. En el potencial emotivo de esas asociaciones se desarrolla el análisis sicocrítico que, de acuerdo con Mauron, podemos resumir en cuatro etapas:

1. Superponer textos y buscar asociaciones.
2. Detectar, a través de la obra del mismo escritor, las redes de asociaciones para descubrir sueños y temas hasta llegar a una concepción particular, lo que se ha dado en llamar *adopción de un mito personal de ese artista, su fantasma*.
3. Interpretación de ese mito y la proyección del Inconsciente que puede captarse en su evolución.
4. Los resultados se cotejan con la vida del autor.

Sería oportuno dejar sentado que el fin de este ejercicio es deli-

near un «modelo» fantasmático del autor sin concluir que sea una identidad total con las funciones de su Yo psicológico.

Con referencia al ítem 1 este trabajo, por limitaciones de extensión, ha de referirse solo a un texto literario. Acerca del ítem 2 planteamos que, a través de las unidades léxicas, podemos descubrir el contenido latente que se hizo manifiesto a través del lenguaje.

Nuestro criterio se basa en que la obra de arte nace de un hecho real (teoría de la mimesis) y este quehacer no tendría valor si así no fuera, porque la misma quedaría agotada en una formulación teórica, sin vínculo con la realidad. El conocimiento de algunos datos biográficos y de las actitudes vitales de la poetisa a estudiar será útil para la valoración sicocrítica desde el momento que son buenos inductores de re-conocimiento.

Respecto al mito personal diremos que el escritor juega con su fantasía y construye o reconstruye su mundo con el poder de un lenguaje singular que le proporciona una nueva realidad hecha a su medida, criterio, deseo o intención. Así la palabra adquiere para el lector la energía necesaria que le permite expresar los procesos inconscientes, que son los que pretendemos rastrear en su génesis y evolución. Roland Barthes³ define como un goce esa posibilidad de integrar las pulsiones primarias cuando el Super Yo y la realidad crean vínculos sin dejar de preservar la carga libidinal necesaria para el fantasma inicial: *Yo gozo permanentemente, sin fin, sin término, de la escritura como de la producción perpetua, una dispersión incondicional, una energía de seducción que no se arredra ante ninguna defensa legal del sujeto que arrojo sobre la página.*

Es decir, no podemos negar cierta sensualidad en la actividad creadora y aunque el lenguaje no expresa la verdad absoluta ni las pulsiones

³ Roland Barthes, par R. Barthes. París, Seuil, 1975.

primarias completas, la metáfora puede ofrecer una visión, aunque parcial, de las mismas.

La palabra, a través de la imagen que evoca, representa el producto de un proceso que nace en la identificación del hablante con un objeto de sustitución o referencia y que culmina en la sublimación que puede manifestarse en el acto creativo.

2. El poema

Nuestro trabajo se desarrolla, en referencia a lo que hemos explicitado, en relación a «Fiera de amor», poema que Delmira Agustini publicó en *Los cálices vacíos* (Montevideo, Bertani, 1913; prólogo de Rubén Darío, carátula de Carlos A. Castellanos). Corresponde al quinto cuaderno de manuscritos sobre cuyo margen se lee: *Una fuente a lo lejos... y 14^a*, de acuerdo con Ofelia Machado Bonet⁴. Ocupa la página 31 y el segundo lugar del grupo «De fuego, de sangre y de sombra» en la edición primigenia. En el texto seleccionado hay un motivo central, el amor, y un gran ausente, el hombre, aunque podemos delinear su silueta a través de la hombredad de los animales. El vínculo de la hablante ficticia y el objeto amoroso es gratuito, espontáneo, igual existiría aunque no existiera el otro. Todo nace y culmina en la mente creadora.

Antes de intentar una aproximación al lenguaje simbólico de Delmira Agustini detengámonos en la lectura del texto que nos ocupa:

*FIERA DE AMOR, YO SUFRO HAMBRE DE CORAZONES
De palomos, de buitres, de corzos o leones,
No hay manjar que más tiente, no hay más grato sabor;
Yo había estragado mis garras y mi instinto,
Cuando erguida en la casi ultratumba de un plinto
Me deslumbró una estatua de antiguo emperador.*

4 Machado Bonet, Ofelia. *Delmira Agustini*. Montevideo, Ed. Ceibo, 1944. -Poesías completas. Buenos Aires, Losada, 1962.

*Y crecí de entusiasmo; por el tronco de piedra
Ascendió mi deseo como fulmínea hiedra
Hasta el pecho, nutrido en nieve al parecer;
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;
Y desde entonces muerdo soñando un corazón
De estatua; presa suma para mi garra bella;
No es ni carne ni mármol: una pasta de estrella
Sin sangre, sin calor y sin palpitación.*

¡Con la esencia de una sobrehumana pasión!

3. Análisis del poema

El poema es emblemático desde el primer verso en que el vocablo «fiera» es más adjetival que sustantivo. Fiera de amor, o amor de fiera o fiero amor, amor que avasalla y devora salvaje, brutalmente, sin raciocinio. Lo feroz puede ser atributo humano, la fiereza no. Y la hablante, en su carácter de «fiera de amor», sufre *hambre de corazones, / de palomos, de buitres, de corzos o leones*, siente que el hambre es superior a las estructuras conscientes. Hay una actitud dinámica, de animal agresivo y depredador, que a través del código alimentario expresaría un contenido sexual.

Delmira Agustini vive la sociedad represiva de principios de siglo XX, que evolucionó de la barbarie al disciplinamiento de los sentimientos y de los sentidos, y usa la metonimia para objetivar sus sensaciones, en muchos casos hiperestésicas. No es suficiente decir: *sufro hambre de corazones*, necesita la enumeración de distintos animales que adecua y gradúa desde los que conoce (palomos, corzos, buitres) a los

que no pertenecen a nuestra fauna autóctona (leones); desde los erotógenos (palomos y corzos) a los leonados, ya sean aves rapaces (buitres) o mamíferos carnívoros (leones), desde los que inspiran ternura a los que inspiran temor. En esa rítmica sucesión de nombres que se respaldan en vocales fuertes (a, e, o) se advierte que a pesar de la alternativa o *leones*, no va a complacerse con facilidad. El *crescendo* de la enumeración traduce la íntima insatisfacción del yo lírico para quien cada animal que nombra puede ser superado y da un paso cada vez más grande, porque su hambre es tal que difícilmente se saciará con el palomo original.

La hablante expresa: *no hay manjar que más tienta, no hay más grato sabor*. Para conocer el sabor de algo hay que haberlo degustado, por lo tanto, y aunque el poema comienza con un presente perfecto que puede inducirnos a pensar que es la primera vez que la acucia esta necesidad, la precisión respecto al sabor es valiosa para la comprensión de este verso y el siguiente, cuando afirma: *yo había estragado mis garras y mi instinto*.

Seguros de que la sensación planteada en ese momento deriva de una actividad anterior que le permitió conocer la satisfacción del «manjar», podríamos comentar, con reducidos márgenes de error, que en pocos autores existe un enfoque tan original como en Delmira Agustini en quien el código erótico se manifiesta estrechamente enlazado al repertorio alimenticio, aunque sus connotaciones podrían rastrearse desde la antigüedad.

El acto de comer implica tragar, deglutir y, en este caso, se expone a través de elementos literarios el anhelo de hacer penetrar en el organismo aspectos de esos animales que no traducen zoofilia, sino la transferencia a símbolos objetales de la necesidad de amar y ser amada. La hablante desea incorporar a su cuerpo elementos masculinos que antes, como fiera irracional, debe destrozar para integrarlos a su realidad.

Por lo tanto su función acá es mutilante, castradora, intenta desfuncionalizar a quien convierte en objeto capaz de complacer su necesidad primaria. No por azar eligió la palabra «hambre», pues sabe y siente que esta función fisiológica es vital. Una actividad anterior la ha condicionado para apetecer el alimento que ya degustó. Y a tal punto ha mantenido su contacto con esta clase de sustancia que llegó a una perversión de los sentidos.

*Yo había estragado mis garras y mi instinto, afirma. ¿Por el uso?, preguntamos. Las garras tal vez sí, pero el instinto podría ser por una acumulación de experiencia (comer en demasía) o por una afición excesiva que corrompió o desvirtuó una correcta integración sensorial. El vocablo «garras», junto a hambre, manjar, tiene (aunque pertenece a un subcódigo integra el repertorio semántico de la alimentación), acá está señalando también la actitud agresiva de la protagonista que, *er-guida en la casi ultratierra de un plinto se deslumbra por una estatua de antiguo emperador.**

Hasta el sexto verso es el animal que se organiza de acuerdo con sus necesidades, pero de pronto se deslumbra por una imagen, al parecer ajena y desvinculada a esa sensación. Nada más lejano al gusto, al sabor y al olfato que la figura de *antiguo emperador*. Inmóvil, insípida, inodora, esa presencia que connota poder impresiona a quien se había manifestado a través del goce de los sentidos. Se cierra así el primer núcleo poético que se dio a conocer por imperativos irracionales.

El segundo grupo hace alusión directa al impacto que esa presencia produce en el yo lírico y al monólogo de una relación sostenida unilateralmente. *Y crecí de entusiasmo; por el tronco de piedra/ ascendió mi deseo como fulmínea hiedra*, expresa. De la fauna pasamos al mundo mineral (tronco de piedra) y al reino vegetal (hiedra) que la hablante hace más vital con la adjetivación «fulmínea». Él es piedra, su cuerpo es piedra, y ella la planta que sin ser parásita verdadera ciñe,

ahoga y asfixia el tronco del cual se agarra. Su deseo no puede ser como otros, es «fulmíneo», busca —más que herir con su carga o luz excesiva— comunicar a la materia inerte su propia realidad en ustión.

Su deseo asciende *como fulmínea hiedra/ hasta el pecho, nutrido en nieve al parecer* y da su queja *al imposible corazón*. El tono es declamatorio, dramático, pero se atreve a desacralizar la augusta imagen para lograr el goce de una relación que necesita para su plenitud existencial. La hablante convierte la cintura escapular en pelviana y busca el autoabastecimiento de su deseo. Sabe que el corazón es «irreal», imposible, sólo objetivable para su anhelo, pero intenta conmoverlo desdeñando las limitaciones circunstanciales y enfatizando su discurso.

La escultura su gloria custodiaba serenísima y pura,/ con la frente en Mañana y la planta en Ayer, reafirma el concepto de que el tiempo solo tiene la dimensión que le asigna la hablante, el Hoy se omite.

En ese ámbito mortuorio transcurre la escena con una efigie que tiene el pecho *nutrido en nieve* y un *imposible corazón*. El yo lírico acumula metonimia (pecho=corazón) y metáfora (corazón=amor) para jerarquizar su deseo sin respuesta. Desde esa atalaya del sentimiento derriba coordenadas cronológicas, introduce la noción de tiempo e imprime su propio movimiento a la figura que vivía ahistóricamente *con la frente en Mañana y la planta en Ayer*. La cabeza avizora el futuro, se proyecta a través del calendario ¿será eterna, tal vez? Lo único que la une a la sustancia terrena es su planta, que también la fija a una sociedad rígida en su estructura social.

La gloria custodiada ¿será la de un pasado augusto o la castidad que la preservaría de un estímulo sexual?

Una estrofa de seis versos cierra este ciclo que comenzó con un descubrimiento, continuó con la elaboración de la fantasía y concluirá

con la afirmación dolorida y dolorosa de una realidad que la hablante debió vislumbrar desde el principio, pero que su capacidad fantástica y la necesidad de construir una relación erótica no le permitieron asumir. Pero es capaz de rematar el poema aseverando: *Perenne mi deseo, en el tronco de piedra/ ha quedado prendido como sangrienta hiedra*. Ya no es la enredadera fulmínea que asfixiaba en su abrazo, sino la voz de la mujer lesionada por la inviolabilidad de su interlocutor. Continúa: *desde entonces muerdo soñando un corazón/ de estatua, presa suma para mi garra bella*, hay un retorno al código alimentario para la presentación de su sexualidad: muerde, clava sus dientes, aunque no logra herir el corazón de estatua, porque su actitud es sueño. Sin embargo, necesita hacerlo, pues no satisfizo sus deseos y fue herida en su narcisismo, no obtuvo la *presa suma* para su *garra bella*. Y concluye: *No es ni carne ni mármol: una pasta de estrella: / sin sangre, sin calor y sin palpitación/ ¡Con la esencia de una sobrehumana pasión!* Verso este que la autora agrega a los dieciocho anteriores separados por un espacio que le permite tomar aliento para reafirmar la dimensión de su entusiasmo.

La hablante es consciente de la vacuidad de la estatua, no se engaña, sólo que ha necesitado esta creación mental para lograr un orgasmo que, de otra forma, la sociedad le hubiera censurado. A pesar de no haber obtenido una respuesta fue capaz de construir un mundo desde su soledad. La intensidad del sentimiento no pierde fuerza en las metonimias, cada vocablo tiene un vigor y una connotación érgica que hacen del poema la esplendorosa manifestación de un sentimiento que no decae ni se agota por falta de respuesta. Por el contrario, adquiere bríos para seguir ascendiendo y convertirse en un sentimiento místico.

El argumento lírico comienza con una afirmación que se transforma en un jadeo que aumenta su ritmo para detenerse en el descubrimiento de la figura que le permitirá el desarrollo posterior del mismo. Peor que el rechazo es la indiferencia, y así responde el pético protago-

nista a pesar del centelleo vital de su interlocutora que abraza, hiere, muerde y tan solo sueña. Sin embargo, y a pesar del prestigio jerárquico que le es dado a la estatua (*augusto emperador*), ésta asume durante todo el poema una actitud pasiva y la verdadera emperatriz es la hablante. Ella toma el papel conductor, aunque sea el de su propio anhelo que no tiene comunicación para proyectarse al futuro, pero que, desde el momento que nace y logra un estado emocional de la magnitud del que soslayamos, lleva en sí su propia gratificación.

Los textos literarios son poliédricos, multifacéticos, materiales que admiten varias interpretaciones, no pretendemos que la nuestra sea la única, pero nos pareció oportuno intentar una aproximación a un poema en el que también advertimos el mito de Adonis (la estatua custodia su propia imponencia) y el mito de Pigmalión, pues el yo lírico asume aquí el papel de mujer agresiva, pero también constructora y capaz de ternura. Una hablante que, auroralmente se transfiere al género animal, pero que culmina en un nuevo mito que transforma la inercia estatuaria en sobrehumana pasión.

El tiempo es una constante en este discurso que primero se anuncia con un presente (*sufro*) y luego con un hecho que ya aconteció (*había estragado*). El segundo núcleo de versos se maneja en este pretérito que, en la tercera línea del tercer grupo (línea 15), se hace acción repetida al infinito: *muerdo soñando*. A partir de ese instante la definición es la de un cadáver: *ni carne ni mármol*, que sí es cosmogónico, tiene *pasta de estrella*, pero sin atributos vitales: sangre, calor o palpación. El manjar igual colma las expectativas de la hablante ficticia y sobrepasa la dimensión inicial que se había planteado (palomos, corzos, buitres o leones). Ya no busca el animal que satisfaga las necesidades vitales, sino la mental. A través de la aprobación de este sueño se ha estabilizado sensorialmente y la ascensión realizada, como un vía crucis, le ha permitido la visión del Ideal. Ahora es la hablante que transformó la carne en presencia onírica, la que supo ir del microentorno

al macrocosmos para erguirse sobre la materia y proclamar el triunfo sobre sus propios sentidos.

4. Cambios que la autora introdujo en el poema

No son numerosas las modificaciones que advertimos⁵. En el manuscrito donde dice *Yo sufro hambre* se leía *Yo tengo hambre*. La corrección ganó en fuerza y polisemia. Tener es algo volitivo, que se puede elegir, que no parece implicar conquista, sin embargo, sufrir es símbolo de angustia, *tener* nos hubiera indicado pasividad, sufrir nos habla de un sentimiento que se conjuga con una necesidad fisiológica que se proyecta del mundo interno al exterior. Poseer algo es un hecho circunstancial y puede ser evitado, el sufrimiento es ineluctable.

Otra corrección se refiere al género de las aves nombradas en primer término, escribió *palomas* y corrigió: *palomos*. En este caso no vemos otra proyección que la de concordancia gramatical. Si puso *palomas* fue por el uso corriente del término que luego, sintácticamente, no armonizaba con el resto del verso.

En lugar de: *no hay más grato sabor*, el manuscrito expresa: *más frutivo sabor*. Delmira Agustini apeló muchas veces a neologismos, ésta sería una ocasión más que luego, no sabemos por qué motivos, quiso eliminar. Creemos que *fruitivo* se originaría en fruto, *que viene del latín fruar, fruoris, que significa disfrutar, hacer uso, aprovecharse, de donde procede el vocablo fruición*⁶. Disfrutar algo con fruición sería hacer uso de algo que produce placer. Grato, en cambio, traduciría la necesidad de establecer un vínculo de recompensa, sería gustoso, agradable, pero no oneroso, algo que se ofrece para complacer y gratifica sin otras connotaciones. Tampoco podríamos desdeñar una alteración del ritmo vocálico que hubiera perjudicado la sonoridad del poema: *gra-*

5 Op. cit.

6 Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Prólogo de Zum Felde. 3ª. Ed. Buenos Aires, Losada, 1962.

to armoniza más que *fruitivo*.

Las restantes modificaciones en el poema original son solo de puntuación: una coma después de *más grato* y no punto y coma; agrega un signo de admiración delante de *Con la esencia* y, en los otros versos, la versión de Losada coincide con la de M. García.

5. Algunos datos sobre la vida y la obra de Delmira Agustini

Nacida en Montevideo el 24 de octubre de 1886 (calle Río Negro N° 254, actualmente N° 1230), Delmira Agustini causa impacto en una sociedad que apenas podía convencerse de que una joven sin instrucción curricular proyectara con tal lucidez y dominio su pasión subliminal, sus fantasías eróticas, conscientes o no. En aquella casa baja, con balcones de mármol escribió varios volúmenes, tres se publican en vida de la autora: *El libro blanco* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913), luego se dan a conocer en España: *Delmira Agustini, Las mejores poesías de los mejores poetas*, prologado por Fernando Maristany. Vol. XXXIX, Barcelona, 1923 y, en Montevideo, *Los astros del abismo*, con prólogo de Alberto Zum Felde, en edición de M. García, 1924 y *Obras completas*; dos tomos titulados *El rosario de Eros* y *Los astros del abismo*, que contienen poemas inéditos y otros póstumos, los prólogos corresponden a Maristany y Zum Felde, respectivamente, editados por M. García en 1924.

En *Los cálices vacíos* el autor de *Prosas profanas* escribió: *De todas cuantas mujeres hoy escriben en verso ninguna ha impresionado mi ánimo como Delmira Agustini (...) Es la primera vez que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de su inocencia y de su amor, a no ser Santa Teresa por su exaltación divina (...) Cambiando la frase de Shakespeare podría decir: That is a woman.*

Quizás en el caso de Delmira Agustini, más que en otros, las circunstancias de la vida hayan influido en la valoración posterior de la obra. Sin desmedro de una tarea que avalaron, entre otros grandes,

Miguel de Unamuno, algunos aspectos de la vida de la escritora han concitado un interés especialísimo que la convirtieron en mítica figura de la lírica hispanoamericana. Entre estas situaciones podríamos hablar de su precocidad, su forma de plantear un erotismo no exento de derivaciones metafísicas, la discrepancia entre su labor intelectual y su vida cotidiana con esquilas pueriles a Enrique Job Reyes, su esposo, su amante y victimario.

En agosto de 1913 contrae matrimonio con este hombre que, tal vez, no aquilató la dimensión de una mujer excepcional que, apenas cincuenta y tres días más tarde de esa unión, huye a la casa paterna diciendo que ha escapado *de la vulgaridad*. El cinco de junio del año siguiente el matrimonio es disuelto en forma legal, pero lo que la mayoría ignora es que Delmira y Reyes continúan manteniendo entrevistas en una pieza que él alquilaba para tal fin. Allí, el seis de julio de 1914, Reyes mata de dos balazos a la poetisa y se suicida. El episodio conmueve a una sociedad que se debate en respuestas que señalan una madre de carácter difícil, un amor imposible con el crítico argentino Manuel Ugarte o los celos de un marido, exaltado por la imposibilidad de retomar la relación por los normales cauces de la época.

La poesía de Delmira Agustini fue un verdadero milagro por su valor intrínseco, por el enfrentamiento con un Montevideo familiar y puritano, por la legitimidad de sus expresiones libremente planteadas. El Dr. Carlos Vaz Ferreira le expresaba, impresionado por esa extraña intuición: *cómo ha llegado Ud. sea a saber, sea a sentir lo que ha puesto en ciertas páginas, es algo completamente inexplicable*. Desde otro ángulo Zum Felde lo respalda⁷ (6):

Quien poco avisado o de torpe entender, creyera que ese erotismo delirante —y por lo tanto doloroso— que desborda la

⁷ Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Prólogo de Zum Felde. 3ª. Ed. Buenos Aires, Losada, 1962.

poesía de Delmira, responde a una realidad biográfica, quien buscara la anécdota, estaría absolutamente lejos de su poesía como quien creyera en la realidad objetiva de un mito. Pues su erotismo es eso, en fin, pura mitopopeya, fabulación poética. Conviene saber que la terrible sacerdotisa de Eros, la trágica voluptuosa que parecería a través de muchos de sus versos, fue una mujer prácticamente casta hasta su matrimonio; y que vivió recogidamente en su hogar solariego, junto a la sombra tutelar de sus padres.

¿Se induce de ello, entonces que su poesía no es verdad? (...) para los que saber que la verdad poética no es la de los hechos, sino la del ensueño —como la verdad filosófica es la del pensamiento— y que toda obra de arte es transfiguración, este erotismo es profundamente verdadero. El hecho mata la poesía, como la anécdota mata la metáfora; por eso cuando Delmira llegó a la madurez de su conciencia poética —y de su tragedia interior— llamó a sus versos Cálices vacíos. ¿Vacíos de qué estos cálices, sino de la realidad del mundo?...

Zum Felde insiste en aseverar que quien la tomara por una poetisa simplemente erótica la juzgaría no solo superficialmente, sino en forma vulgar. La significación original de su poesía, *aquella que la categoriza es el sentido subliminal de su erotismo, porque es una introvertida fatal, una pasional subjetiva, una amante onírica; todo su erotismo es sueño, por eso es poesía*⁸.

Su idealismo la salvó de su sensualidad, por eso coincidimos con Parra del Riego: *fue una mística que no le declaró a la carne la guerra legendaria de los arcángeles o ascetas, sino que vio en ella el camino*

⁸ Op. cit.

del espíritu. Esta fue su profunda y fatal originalidad. Buscar el espíritu por el camino de la carne. Aspecto, por otra parte, coincidente son el análisis del poema que centra nuestro estudio.

El Prof. Jorge Medina Vidal⁹ señala que si bien se pueden encontrar, en la obra de Delmira Agustini, actitudes femeninas, las más frecuentes son aquellas donde el yo lírico adquiere vigor y poder en la representación del acto sexual. En enjundiosa crítica recorre connotaciones y denotaciones de éste, actitud que le permite a la hablante ficticia sustituciones que no la condicionan frente a una sociedad represiva.

Desde la crónica policial a las investigaciones eruditas, en la vida real no hay una respuesta unívoca sobre los sentimientos de Delmira Agustini: ¿mantuvo una relación afectiva, más allá de la epistolar con Ugarte o con quien firma «Manino»? ¿Qué pasó con aquella llamada de su amigo Giot de Badet antes de que se embarcara para Francia? Cuando él regresó ella ya se había casado y separado de Reyes y restó importancia al hecho. ¿Quién puede conocer o soslayar el mundo íntimo, construido en soledumbre, bajo el rigor de una madre dominadora y en la circunstancia de una personalidad poco frecuente y plena de imaginación? Solo intentamos una aproximación a un poema donde el tiempo es una constante del discurso y, el amor, motivo central del mismo.

6. Conclusión

Todo el poema analizado es la construcción fantasmática de un deseo reprimido y, posiblemente, el itinerario entre la comparación zoofílica y el disimulado fetichismo de la estatua concluirían con una negación total de la materia y el genitalismo. El Yo estructurador organiza su sistema de metáforas con brillantes recursos mentales que podríamos ejemplificar directamente con la *pasta de estrellas*.

9 Medina Vidal, J. *Delmira Agustini, seis ensayos críticos*. Montevideo, Ciencias, 1982.

El «fantasma» es la construcción de la anécdota narrativa que, en «Fiera de amor», partiría de una situación angustiosa (*sufro*) y que, luego, al ubicarse en el pasado, se refiere a un cúmulo de experiencias que *estragaron* su instinto. De pronto se deslumbra con una estatua de *antiguo emperador*, de la que no conocemos el emplazamiento real, ni el movimiento de la hablante para descubrirla. El encuentro inicia la acción: ella se acerca, trepa, entra en contacto, se adhiere como *fulmínea hiedra* y, a partir de este momento, sobreviene la ruptura con el mundo material para dar el gran salto explicativo hacia la concepción mental. Es decir:

- Parte del sufrimiento.
- Inicia la acción, encuentra, se deslumbra, se relaciona.
- Ahonda en el mundo donde la materia es más materia.
- Se deshace de la materia.
- Encuentra la paz, porque ha trascendido la carne a través de una concepción mental.

El desarrollo anecdótico del fantasma es encontrar otra vez ese estado onírico en el que no hay apetencias sensoriales. Delmira Agustini se sintió una elegida, una mujer singular que necesitó plantearse objetivos sobrehumanos. Lo hizo a través de la dinámica sexual en el plano literario, sabía que en el real no encontraría el eco que necesitaba.

Sin embargo, esta sería la característica de su obra: conjugar los contrarios. Fue señora y amante, vivió situaciones legales y clandestinas, fue metafísica y pueril, seductora y casta, sacerdotisa del amor, pero también una mística de la carne. Aplaudida en vida, silenciada en muerte, su vida fue una constante batalla entre lo onírico y lo real.

En su obra Agustini buscó articular carne y mármol, nieve y sol, infierno y paraíso. Su apetencia sensorial se sació con *pasta de estrellas*, pero tan solo en un juego dialéctico que, si bien fue útil para su

elaboración fantasmática, para su catarsis, no pudo en cambio satisfacer la acuciante contradicción que vivió entre Eros y Thanatos.

Bien dotada por Palas Atenea y Afrodita, Delmira Agustini sólo pudo sublimar sus anhelos. Sus cálices, hechos para contener y consagrar, permanecen vacíos.