

***Cantos de la mañana*, de Delmira Agustini: modernismo en femenino**

Emily Celeste Vázquez Enríquez
University of Texas at El Paso

Cuando se hace referencia a Delmira Agustini, las imágenes con las cuales suele emparentársele son el erotismo, la religión y el Modernismo. Aunque dichos aspectos han sido ampliamente explorados por la crítica,¹ la obra de la poeta uruguaya sigue siendo fuente de interés y análisis. Si bien, este ensayo se enfoca en la modernidad poética en *Cantos de la mañana*, no es desde el punto de vista estético sino como medio de subversión para la autora, quien en este poemario reproducido en *Poesías completas* (1910) logra revertir los roles de género. El objetivo de este trabajo consiste en examinar los medios que Agustini utiliza para feminizar al Modernismo, para lo anterior se exponen los recursos con los cuales la autora utiliza y renueva los discursos de género al servicio de una ideología propia, elemento que se constituye como un aporte original al movimiento modernista.

La apuesta revolucionaria del modernismo hispanoamericano destaca, por un lado en la búsqueda de la plenitud y originalidad poética. Por el otro, en el anhelo de renovación y adecuación de los movimientos europeos, como sucedió con el simbolismo y el parnasianismo. Con respecto a lo anterior, en “El caracol y la sirena” Octavio Paz señala que “el modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón, también de los nervios el empirismo y el cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo” (128). Las ideas expuestas por Paz adquieren un matiz de relevancia distinto si a la concepción del modernismo se añade el estudio de la posición del emisor, ya que la función histórica a la cual Paz alude puede variar dependiendo de la intencionalidad del poeta. Acerca de los discursos de género, tal premisa resultaría de difícil observación si se recurre únicamente al estudio de autores masculinos; sin embargo con la presencia de la voz femenina de Delmira Agustini en el Modernismo, dicha empresa resulta no sólo posible, sino necesaria. Lo anterior obedece a que además de las renovaciones estéticas propias de la vanguardia, Delmira Agustini incluye una esfera más de innovación: la de la feminización del Modernismo.

En este estudio se demuestra que *Cantos de la mañana* se articula como un poemario que feminiza al movimiento al cual se inscribe, ya que como señala Henríquez Ureña, la poeta “introdujo una nota de honda y sensual femineidad en la poesía modernista” (275). La conciencia de dicho empeño y la intencionalidad manifiesta

por insertar lo femenino al modernismo son discutidas a través del estudio de las técnicas utilizadas por la autora uruguaya.

En un primer acercamiento a *Cantos de la mañana*, el lector se encuentra con una voz poética que se apodera de la esencia del modernismo al utilizarlo como medio de independencia para las voces femeninas de Hispanoamérica. El poema titulado “De elegías dulces” remite a un lamento evocado por la voz poética que, paradójicamente y como su nombre indica, en vez de ser amargo es dulce. Tono nacido de la actitud compasiva con la cual la voz se dirige a sus antepasados femeninos, las mujeres que la precedieron y a quienes amalgama en la segunda voz del singular como los siguientes versos lo demuestran:

Muda como una lágrima he mirado hacia
atrás
y tu voz, de muy lejos, con un olor de
muerte,
vino a aullarme al oído un triste ¡Nunca
más!
Tan triste que he llorado hasta quedar in-
erte...
¡Yo sé que estás tan lejos que nunca
volverás! (183)

De esta manera, la poeta reconoce al silencio, si bien no absoluto, sí imperante de las voces femeninas en la poesía de hasta entonces, quienes desde su pasado regresan para heredarle la certeza de que nunca más² después de ella, el silencio nublará sus ecos.

En el mismo poema, la voz poética advierte que no importa la cantidad del llanto deramado sobre las hojas, “no hay lágrimas que laven los besos de la muerte” (183), dado que todas las palabras que quienes la precedieron quisieron decir y no dijeron, jamás serán pronunciadas. Sin embargo, Agustini se repone ante dicho sentimiento al afirmar “hablemos de otras flores al corazón” (183), verso en el

cual despliega la conciencia de que ha tomado la palabra.

La poeta realiza este empoderamiento desde la construcción de imágenes desplegadas en un poema que cuenta la separación de dos amantes: las mujeres del pasado y las del presente, las del silencio y las de las palabras. Historia que cautiva al lector mediante la inserción de elementos sinestésicos, lo cual se aprecia en el verso: “oyendo deshojarse tristemente las horas dulces” (183). Estos elementos se configuran como las principales herramientas que dotan de belleza formal al poema, al mismo tiempo contribuyen a involucrar al lector en lo enunciado mediante la inserción del recuerdo de sonidos, sabores e imágenes.

Del mismo poema llama la atención el paralelismo que mantiene con dos conocidos mitos: el de la mujer de Lot y el de la historia de Orfeo y Eurídice. Al retomar episodios mitológicos y recontextualizarlos, la voz poética dota de mayor sentido al poema ya que “la utilización personalizada de mitos [...] permite a Delmira Agustini corregir o complicar los estereotipos de pasividad y silenciamiento –o sus contrarios de agresión y perversidad– atribuidos a la mujer en el canon mitológico” (Escaja, 101). Los mitos son retomados por Delmira Agustini con el objetivo de feminizarlos al subvertir los roles de género en ellos presentes.

Es así como la deidad masculina que en el pasaje bíblico advirtió a Abraham y a su familia sobre el peligro de mirar hacia atrás, en “De elegías dulces” se torna en las voces de incontables mujeres desoladas y compiladas en un sujeto mítico representado por la segunda voz del singular: “y tu voz de muy lejos, con un olor de muerte, vino a aullarme al oído un triste “¡Nunca más!” (183), y así los roles comienzan a invertirse.

El mito de Orfeo y Eurídice, en el cual Or-

feo se ve obligado a abandonar a su amada en el infierno, en el poema aquí abordado se transforma y ya no es una figura masculina quien debe proseguir dejando atrás al ser femenino. En el poema de Agustini, es una voz poética femenina quien asume el lugar de la figura activa. La mujer abandona el silencio y lo traspasa de tal modo que se erige como el símbolo de los poetas del Modernismo, como Orfeo mismo. En la misma línea, asegura Julio Herrera y Reissig “como Orfeo, los poetas modernistas, orgullosos de ser los elegidos del héroe poeta, los depositarios de secretos signos y de misteriosas ideas, de esencias y de vida, de renovación e historia a la vez, en su elaboración formal nos proponen no sólo la regeneración de la retórica española, sino la del ser en sí” (139). Desde este frente, Delmira propone la renovación del ser femenino en la poética modernista. Al utilizar las herramientas formales y estéticas propias del modernismo, la autora se inscribe dentro del movimiento y, al mismo tiempo, lo regenera al dotarlo de un discurso nuevo: el género.

Lo anterior también se observa en el poema “La barca milagrosa”, el cual puede advertirse como una recontextualización de las ideas de Rubén Darío expuestas en el poema “Marina”. En “La barca milagrosa” Delmira Agustini, a la par que el nicaragüense, intuye la poesía como un medio para viajar y hablar de “tierras nunca vistas” y de “cosas imprevistas” (185), de lo exótico y lo ajeno, de lo desconocido. La poeta, a través de la evasión y similar a como hacían algunos poetas modernistas³, encuentra en la poesía el medio para conocer lugares nuevos.

En la visión desplegada por la voz poética dicho conocimiento surge del control de lo enunciado, hecho para el cual la independencia y la supervivencia se hacen necesarias. Lo anterior queda manifiesto en el poema “El vampiro”, en el cual se alude a la simbología

del término en cada estrofa: el vampiro aparece como el símbolo de la maldad, del hambre de sobrevivir a toda costa, “Yo que abriera tu herida mordí en ella” (186), adquiriendo así la posición de la figura de poder.

Además, en dicho poema llama la atención que la voz poética a todas luces femenina se erija a sí misma como un ser masculino al denominarse “el vampiro”. Lo anterior se debe a un desdoblamiento que esta voz poética realiza para colocarse en el lugar de ese “Otro” que históricamente ha estado en una posición privilegiada sobre su víctima. La voz hablante se representa como un vampiro, por lo cual este desdoblamiento se recibe como una nueva declaración: ha tomado el poder de la palabra y, por eso, puede ser hombre o vampiro. La voz, para dominar ha tenido que masculinizarse, ha debido tornarse no en una vampira, ya que hasta este poema para Delmira lo femenino tiene un matiz sacro⁴, sino en un vampiro, un ser inmortal y frío:

Y las mil bocas de mi sed maldita
Tendí a esa fuente abierta en tu quebranto.
¿Por qué fui tu vampiro de amargura?
¿Soy flor o estirpe de una especie oscura
que come llagas y que bebe el llanto? (186)

Cabe señalar que estos versos no pueden reducirse a una queja en torno a la opresión ejercida sobre el género femenino. En Cantos de la mañana subyace la reiteración de que la poesía modernista puede nacer de diferente modo de una mente femenina. Al tener como marco las líneas previas, puede entonces advertirse que la víctima de este vampiro es la poesía, quien después de la mordedura se ha vuelto una “fuente abierta” para inspirar la pluma femenina.

Además, en este poema se acude a uno de los grandes temas del Modernismo, el de la naturaleza humana: “¿soy flor o estirpe de una especie oscura?” La incertidumbre en torno

al significado del ser se revela así en los versos de Agustini, fenómeno inherente a la poética modernista, como Tollinchi afirma cuando señala que “el modernismo, en muchas versiones se presenta como un fenómeno alentado por el miedo a la decadencia, por el pesimismo y por la conciencia de la extrema imperfección de la naturaleza humana” (El modernismo, 695). Así, “El vampiro” puede ser entendido como la hipérbole del ser humano en su miseria, manera en la cual se revela la preocupación de Delmira Agustini por delatar y discernir, mediante el cuestionamiento, las formas más oscuras de la humanidad sobre la cual versa.

Es en el poema “Supremo idilio” en el cual el modernismo propuesto por Delmira y presente en Cantos de la mañana se observa con mayor fuerza. Se trata de un poema construido a modo de diálogo, en donde una joven charla con un hombre que personifica a Darío. “Supremo idilio” toma como referencia fundamental al poema “Sonatina” del nicaragüense; resulta interesante que mediante la comparación de ambos textos es posible descubrir, por un lado, la aversión y, por el otro, la admiración que la autora tenía hacia dicho poema.

En el rechazo de la voz poética hacia la princesa descrita por Darío en “Sonatina” se refleja la aversión de la autora hacia el discurso de género que subyace en el poema del nicaragüense. Mientras la princesa articulada por Darío es pasiva, ajena al mundo y a la conversación que el poeta mantiene con el cisne blanco, la princesa que Delmira construye habla, expone sus ideas e interpela al autor de Cantos de vida y esperanza. Aún más, en “Supremo idilio” la voz femenina toma el lugar del cisne, ella es la nueva posibilidad de la perfección poética, la “flor augural de una estirpe suprema” (187), como es definida por la voz masculina del poema.

En la cuarta estrofa la voz poética declara el carácter modernista de su escritura, en la cual amalgama a los espíritus simbolista y parnasianista al reconocer: “los ojos son la carne y son el alma” (188). En este verso los ojos constituyen el símbolo de la poesía, compuesta por la dualidad de forma y contenido en donde la primera es representada por el Parnaso y la segunda por el simbolismo. Resalta que dicha noción es proyectada desde la voz femenina hacia la masculina, como si ésta última desconociera dicha verdad. Lo anterior quizá obedezca a las críticas realizadas hacia Darío en torno a la superioridad que durante algún tiempo brindó a un aspecto de la poesía sobre el otro.

En este poema, la voz femenina se presenta como lo nuevo, como la primavera, como la esperanza de la poesía. Mas lo anterior, como es aclarado en la duodécima estrofa, es por herencia de Darío: “tu alma se vuelve blanca porque va siendo mía” (189). Agustini reconoce la influencia del poeta sobre su escritura y le rinde tributo por ello. Lo que la poeta tiene de nuevo para aportar, ha nacido en gran parte de sus lecturas de Darío y en este discurso se establece la admiración de la poeta uruguaya hacia el autor de “Sonatina”.

Hacia el final los protagonistas del poema llegan a una tregua creativa y distinto a como hicieron durante la primera parte de “Supremo idilio” comienzan a cantar juntos: “Bajo el balcón romántico del castillo adormido/ un fuerte claro-oscuro y dos voces que cantan” (189). Como creadores que tienen derecho a la voz y a la escritura, las voces de los poetas se unen en símbolo de la armonía que la poesía exige.

Sin embargo, el siguiente poema, carente de título, sorprende por la brutalidad de los primeros versos, “la intensa realidad de un sueño lúgubre/ puso en mis manos tu cabeza muerta” (190). Al atender al contexto del poemario tales

versos pueden leerse como la arrogancia de una voz poética que se asume victoriosa en la lucha que ha emprendido por representar un modernismo renovado. La cabeza muerta pertenece a la estirpe modernista anterior a ella, “hoy la he visto en la vida, bella, impávida/como un triunfo estatuario, ¡Tu cabeza!/Más frío me dio así que en el idilio/fúnebre aquel, al estrecharla muerta” (190), cuyas letras permanecen vivas, a pesar de lo expuesto en el poema.

El lamento desplegado obedece la imposibilidad de la voz poética por controlar a la poesía, como tampoco puede controlar su deseo de que fallezca la tradición modernista previa. Por ello, para la voz resulta peor el encuentro con la cabeza viva, porque esto implica que ella no ocupa aún el lugar anhelado, el de ser la voz regeneradora del movimiento.

Al seguir la misma línea temática, en “Lo inefable” uno de los poemas más representativos de *Cantos de la mañana*, la voz poética enuncia en un soneto alejandrino su deseo por decir lo indecible, por expresar lo inexpresable y, nuevamente, por dominar el lenguaje y la escritura. Mediante el que así se erige como un metapoema, la poeta ahonda en las limitaciones edificadas frente al proceso creativo:

Muerto de un pensamiento mudo como
una herida...
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor
de un pensamiento inmenso que se arraiga
en la vida
devorando alma y carne, y no alcanza a dar
flor? (193)

La ambición poética denostada en el poemario alcanza su cumbre cuando los últimos versos declaran, “Pero arrancarla un día en una flor que abriera/¡Milagrosa, inviolable! .../ Ah, más grande no fuera tener entre las manos la cabeza de Dios” (193). La voz poética equipara la posibilidad de la expresión poética a la victoria y al dominio sobre Dios, por ello imagina

sostener entre sus manos la cabeza decapitada de quien además es el representante máximo del discurso patriarcal.

En virtud de que la cabeza es una imagen que ha aparecido ya en dos poemas y que tiene lugar en algunos otros, es necesario indagar su significado. La parte superior del cuerpo humano es el símbolo de la inteligencia, del talento, del entendimiento y de la creatividad. Por lo anterior, no sorprende que en la ambición de la voz poética sea éste el elemento a dominar, aquello que desea poner inerte entre sus manos para mirarlo desde sus ojos todavía vivos. Esto mismo sucede en el poema “Tú dormías”, donde la voz se descubre con una cabeza entre las manos, a la cual dota de una belleza plena de vida y llena de secretos todavía desconocidos.

Al continuar con el simbolismo de la cabeza, en el poema “Las coronas” la voz poética se reconoce como merecedora de portar el símbolo áureo de la gloria, ya que la fertilidad de su mente la ubica como un ser superior predestinado a coronarse en el mundo, coronación que intuye obtendrá mediante el trabajo intelectual y poético al cual la vida la ha encaminado. La soberbia de la voz poética parece haberse apoderado de su universo literario con este poema. Sin embargo, la maestría formal con que lo enuncia, la belleza plástica de sus contenidos y el talento musical que ha demostrado en cada verso, despojan de todo argumento al lector que quisiera refutar la altivez ostentada.

No obstante, la postura anterior se quiebra casi al final de *Cantos de la mañana*, como sucede en el poema “Las alas” donde la voz poética parece despertar del embelesamiento de sí misma ante una realidad desoladora, donde se descubre en desventaja de nuevo, “¡Y no siento mis alas!.../¿Mis alas?/Yo las vi deshacerse entre mis brazos.../¡Era como un deshielo!” (200)

De esta manera, la poeta trae otra vez el mito hasta sus versos, pero ésta vez el de Ícaro, quien como la voz de su poema inesperadamente se vio despojado de sus alas.

Para la voz poética, las alas se erigen como el emblema de la independencia y del desprendimiento del yugo que en un tiempo pasado, debido a su género, no le hubiera permitido escribir. Las alas son también el símbolo de su voluntad creativa. Mas al quedarse dormida en “las felpas profundas de ese bosque” (206), en ese mundo poblado de lo extraño, de límites y puertas cerradas, de preguntas sin respuestas y de sentimientos y situaciones inefables, tras quedarse dormida, la voz perdió sus alas. Al declarar así que ha cedido ante el sueño, acepta el cansancio en el cual puede traducirse la búsqueda poética.

Por lo anterior, el poema con el cual Agustini cierra *Cantos de la mañana*, “Los relicarios dulces” versa sobre la posibilidad de la derrota, “hace tiempo, algún alma ya borrada fue mía” (207). De esta manera, la voz poética manifiesta su conciencia en torno a que alguna vez ostentó algo valioso que ahora sólo posee como recuerdo contenido en un relicario dulce. Dicha alma perdida, ese ímpetu de su voz, de repente palidece en la lejanía. Tal empequeñecimiento es adjudicado a la tristeza. El poemario cierra con ocho versos poblados de nostalgia en los que la poeta cuestiona y pone en duda la grandeza de sus primeros poemas, ya que el talento poético del cual alardea al inicio del poemario fue “tan fiel” que se interroga sobre “si pudo ser jamás” (207).

En *Cantos de la mañana*, Delmira Agustini lucha por reivindicar a la voz poética femenina cual si ésta estuviera, literalmente, recién nacida a la luz del día. El título del poemario expresa un sentimiento sumamente esperanzador, al que se agrega el paralelismo que mantiene con

Cantos de vida y esperanza de Darío. Con dicha similitud la poeta no tiene ningún reparo en establecer que de sus manos se desprende un modernismo nuevo, cubierto de feminidad, de lo siniestro de la lucha poética y de la belleza de un canto desconocido.

Aunque la búsqueda de la lírica femenina parece saciada en los primeros versos, en los dos últimos poemas de la obra la sensación de complacencia desaparece y la voz poética se ve obligada a reconocer que no es posible hablar de una victoria poética total o totalizadora. El camino de la escritura es arduo y está lleno de quiebres. Asimismo, es preciso inquirir el título del poema “Las alas”, el cual se relaciona con el cisne representativo del Modernismo, símbolo poético que la autora reclamó para sí misma. El giro semántico que le otorga al cisne y a símbolos como los de Orfeo, Ícaro y al propio Darío⁵, funcionan para feminizar el movimiento a través de la subversión de los roles de género presentes en las ideologías previas.

A lo anterior se añade la identificación de la evolución de la voz poética, de la autora misma ante su búsqueda, quien del enajenamiento lírico vuelve al ámbito terrenal, acción evidenciada a través de una caída voluntaria presente al cierre del poemario, con la cual Agustini alude a la inexistencia de los puntos finales en el ámbito literario. La lucha de la autora por encaminarse a la cúspide poética resulta en una alegoría en torno a la búsqueda de la palabra femenina en las primeras décadas del siglo XX. El feminismo de la uruguayaya es por demás punzante, empero no es la complacencia o displicencia hacia el feminismo de la autora lo que a este ensayo compete, sino la enfatización de su aporte al Modernismo. Dicho aporte está amparado por la simbología, la metáfora, el ritmo, las formas y la evocación al goce a través de los sentidos; recursos que

generan la homogeneidad estética desplegada en cada poemario modernista, movimiento al cual la autora añade aquella nota femenina de la cual hablaba Henríquez Ureña, que sin embargo, más que ser una nota ha resultado ser una poética entera.

Notas

1 Entre los principales autores que se han dedicado a explorar el trabajo de Delmira Agustini, destacan Manuel Alvar, Henríquez Ureña, Samuel Serrano, Carlos Vaz Ferreira y Patricia Varas, por mencionar sólo a algunos.

2 Énfasis mío.

3 Como sucede con Julián del Casal y José Juan Tablada, para quienes la evasión funciona como una forma de cosmopolitismo, como observa Ramón Moreno en el artículo “Tópicos modernistas”.

4 Como se ha comentado en los poemas anteriores, donde lo femenino se sublima debido a la posición de desventaja que en el ámbito poético había ocupado, se observa cómo la voz poética denuncia en los primeros poemas. Por ello, en este punto la figura femenina no podría representarse como un ser maligno. Cabe mencionar que conforme el poemario avanza la visión sobre lo femenino que la voz poética despliega y evoluciona, por lo cual no se encasilla en una posición de víctima, esto se amplía en las siguientes páginas.

5 Cabe recordar que la autora lo vuelve personaje del poema “Supremo Idilio”.

Obras citadas

- Agustini, Delmira. “Cantos de la mañana.” *Poesías completas*. Madrid: Cátedra, 2000. Impreso.
- Alvar, Manuel. “La poesía de Delmira Agustini.” *Revista de la Escuela de estudios hispanoamericanos*. 1954. Red. 6 de abril de 2014.
- Darío, Rubén. “Marina”. Cantos de vida y esperanza. Madrid: Alianza Editorial, [1905] 2004. Impreso.
- . “Sonatina”. *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: Espasa, [1896] 2002. Impreso.
- Escaja, Tina. *Salomé decapitada: Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*. New York: Rodopi, 2001. Red. 6 de abril de 2014.
- Henríquez Ureña, Camila. “Delmira Agustini: el ensayo de interpretación biográfica”. *Lyceum* 2. 1936. 233-250. Impreso.
- Herrera y Reissig, Julio. *Poesía completa y prosas*. “La re-

encarnación de la palabra.” Coord.

Ángeles Estévez. Madrid: ALLCA XX, 1998. Impreso.

Moreno Rodríguez, Ramón. “Tópicos modernistas”. *Por los caminos de la literatura*. Red. 7 de enero de 2014.

Paz, Octavio. “El caracol y la sirena”. *Cuadrivio*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1971. Impreso.

Tollichini, Esteban. “El modernismo”. *Los trabajos de la belleza modernista*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004.

Impreso.